



**L-Università
ta' Malta**

**UNIVERSITY OF MALTA
FACULTY OF ARTS
DEPARTMENT OF ITALIAN**

**IL CINEMA DI PASOLINI E LA TRAGEDIA GRECA:
LA FORZA LATENTE DELL'IRRAZIONALE**

Ilaria Labbate

A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the Doctor of
Philosophy in Italian at the Faculty of Arts of the University of Malta.

NOVEMBER 2025



L-Università
ta' Malta

University of Malta Library – Electronic Thesis & Dissertations (ETD) Repository

The copyright of this thesis/dissertation belongs to the author. The author's rights in respect of this work are as defined by the Copyright Act (Chapter 415) of the Laws of Malta or as modified by any successive legislation.

Users may access this full-text thesis/dissertation and can make use of the information contained in accordance with the Copyright Act provided that the author must be properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the prior permission of the copyright holder.



**L-Università
ta' Malta**

FACULTY/INSTITUTE/CENTRE/SCHOOL FACULTY OF ARTS

DECLARATION OF AUTHENTICITY FOR DOCTORAL STUDENTS

(a) Authenticity of Thesis/Dissertation

I hereby declare that I am the legitimate author of this Thesis/Dissertation and that it is my original work.

No portion of this work has been submitted in support of an application for another degree or qualification of this or any other university or institution of higher education.

I hold the University of Malta harmless against any third party claims with regard to copyright violation, breach of confidentiality, defamation and any other third party right infringement.

(b) Research Code of Practice and Ethics Review Procedure

I declare that I have abided by the University's Research Ethics Review Procedures. Research Ethics & Data Protection form code 15062020 6186.

- As a Ph.D. student, as per Regulation 66 of the Doctor of Philosophy Regulations, I accept that my thesis be made publicly available on the University of Malta Institutional Repository.
- As a Doctor of Sacred Theology student, as per Regulation 17 (3) of the Doctor of Sacred Theology Regulations, I accept that my thesis be made publicly available on the University of Malta Institutional Repository.
- As a Doctor of Music student, as per Regulation 26 (2) of the Doctor of Music Regulations, I accept that my dissertation be made publicly available on the University of Malta Institutional Repository.
- As a Professional Doctorate student, as per Regulation 55 of the Professional Doctorate Regulations, I accept that my dissertation be made publicly available on the University of Malta Institutional Repository.

A Matthew e ai miei genitori

Ringraziamenti

A coronamento di questo stimolante percorso di ricerca, desidero esprimere la mia profonda gratitudine verso tutte le persone che hanno contribuito, in modi diversi, alla realizzazione di questo progetto, condividendo competenze, tempo e conoscenze.

In primo luogo, un doveroso e sentito ringraziamento va al mio relatore, il Professore Fabrizio Foni, vero *Maestro* che mi ha fatto crescere dal punto di vista umano e professionale e che mi ha aiutato a sviluppare un pensiero critico oltre i confini dell'ovvio. Le sue profonde osservazioni critiche e la sua meticolosa attenzione al dettaglio hanno contribuito in modo determinante alla definizione e alla qualità di questa tesi. Porterò sempre con me il bagaglio culturale che mi ha trasmesso.

Un grande e sentito ringraziamento va, inoltre, alla mia correlatrice, la Professoressa Gloria Lauri-Lucente, per i suoi consigli illuminanti, la sua costante disponibilità e gli spunti critici che hanno significativamente arricchito il mio lavoro.

Desidero, altresì, ringraziare i membri della commissione e il corpo docente del Dipartimento di Italiano dell'Università di Malta, per il loro prezioso riscontro. Vorrei pure ringraziare il corpo amministrativo del Dipartimento di Italiano per la professionalità e la cortese disponibilità durante tutto il mio percorso di studi.

Ringrazio anche i membri del *PhD English Reading Group*, in particolare Clara Chetcuti, Kathleen Vella e Joseph St. John, per lo spirito di collaborazione e per le stimolanti conversazioni che mi hanno accompagnata e ispirata durante il mio percorso accademico.

Un ringraziamento speciale va a mia madre, Maria Grazia Pranzo, e a mio marito, Matthew Zammit, per avermi sostenuto instancabilmente durante tutta la mia avventura – specialmente nei momenti più difficili e impegnativi – e per aver letto pazientemente le bozze della mia tesi. Sono profondamente grata anche alla Prof.ssa Elisabetta Domicelli e al Prof. Antonio Basile, per il loro impagabile sostegno e per gli scambi fruttuosi che abbiamo avuto.

Infine, desidero esprimere la mia più sincera riconoscenza a Irene Incarico, che mi ha incoraggiata a intraprendere questo percorso. La sua fiducia costante rappresenta per me un sostegno determinante nella mia vita professionale e privata.

Indice

Introduzione	7
0. Il mito greco in Pasolini poeta e traduttore	13
0.1 Eros e onirismo nella poesia pasoliniana	13
0.2 <i>Edipo all'alba</i> : la scoperta della trasgressione tra orrore e desiderio.....	20
0.3 <i>Il giovine della primavera</i> : aurora dello sguardo cinematografico pasoliniano	26
0.4 <i>Orestide</i> e <i>Antigone</i> . La sintesi tra logos e irrazionale	34
1. <i>Edipo re</i>: rivisitazione ‘astorica’ del mito greco	45
1.1. Il linguaggio universale del mito greco	45
1.2 Il mito in Sofocle: il potere del <i>deinón</i>	51
1.3 Il mito secondo Pasolini: ritorno alle radici culturali	56
1.4 <i>Accattone</i> ed <i>Edipo re</i> : due ‘tragedie’ fuori dal tempo.....	75
1.4.1 <i>Il divino</i>	78
1.4.2 <i>Musica</i>	81
1.4.3 <i>Il deinón</i>	82
1.5 Un confronto con Cocteau	83
2. Euripide, Apollonio Rodio e Pasolini: il mito di Medea e le origini della ‘corruzione’ del mondo	90
2.1 Premessa.....	90
2.2 Il prologo informativo in Euripide e in Pasolini	94
2.3 La funzione metateatrale del coro.....	108
2.4 La ‘tragedia’ degli antefatti.....	117
2.5 L’universalità del mito di Medea: da tragedia personale a tragedia dell’umanità	129
3. <i>Teorema</i>: la ‘tragedia’ dello scandalo	138
3.1 Un’opera “anfibiologica”	138
3.2 L’esplorazione del sacro	140

3.3 La disfatta della borghesia: domande senza risposta.....	156
3.4 Dioniso tra le righe: l'influenza del dio bifronte in <i>Teorema</i>	174
3.5 Lo 'scandalo' di San Paolo: risonanze dell'Apostolo delle genti in <i>Teorema</i>	185
3.6 L'ultimo Pasolini: la parabola discendente del sacro	194
4. Pier Paolo Pasolini e il 'reincanto' del mondo occidentale.....	201
4.1 Il disincanto nel mondo occidentale	201
4.2 La scoperta dell'irrazionale tra erotismo e sconfinata immaginazione	212
4.3 La cultura popolare dal Sud Italia al Terzo Mondo	236
4.4 Il 'reincanto' nel cinema e nel teatro pasoliniano.....	244
Conclusione.....	266
Bibliografia	274
Interventi televisivi.....	288
Extended summary	289

Introduzione

Io sono una Forza del Passato
Solo nella tradizione è il mio amore.¹

L'incisività dei due versi in epigrafe può essere accolta come cifra interpretativa delle caratteristiche più intrinseche dell'intera produzione poetica e cinematografica di Pier Paolo Pasolini, una delle figure più controverse e versatili della cultura italiana del Novecento. Sebbene ideologicamente influenzato dal marxismo, nonché politicamente vicino – e per un periodo anche iscritto – al Partito Comunista, Pasolini ha sempre “espresso un sicuro scetticismo nei confronti del ‘posizionismo’, ossia della necessità di vincolare un intervento critico a una posizione intellettuale e politica precisa”.²

Paradigmatica in tal senso è la scena dell'intervista de *La ricotta* (1963), in cui il regista (Orson Welles, doppiato da Giorgio Bassani) – alter ego di Pasolini – rispondendo alle domande di un borioso giornalista borghese (Vittorio La Paglia), recita la poesia pasoliniana *10 giugno* a partire dal verso “Io sono una Forza del Passato”. Con tale scelta Pasolini, ribadendo la sua personale idiosincrasia verso il capitalismo, pone al centro della sua opera la dialettica irrisolta tra la fedeltà a un patrimonio culturale arcaico e l'imposizione di un modello di modernità, percepita come alienante e distruttiva.

Fin dagli esordi, le pellicole pasoliniane sono state sempre impregnate sulla valorizzazione delle classi emarginate, la cui istintiva autenticità, in opposizione all'aridità morale della borghesia, offriva agli occhi del regista un terreno fertile per riportare in auge la consapevolezza della sacralità nella società moderna. L'umanità delle borgate e dei Paesi extra-occidentali, particolarmente cara a Pasolini, si colloca in una dimensione primigenia, non contaminata dalla logica di una società che si crede razionale, perfettamente organizzata, ma che in realtà è ormai assuefatta al consumismo capitalistico.

Il presente lavoro si concentra sulla seconda fase del cinema pasoliniano, ovvero del cosiddetto ‘cinema di poesia’ (*Edipo re*, 1967; *Teorema*, 1968; *Porcile*, 1969; *Medea*, 1969), visto come dispositivo espressivo capace di accogliere le dimensioni pre-logiche, mitiche e irrazionali. Scopo primario è di mettere in luce il ruolo determinante che la tragedia greca ha avuto nell'elaborazione della visione pasoliniana del sacro, associato dall'autore a un mondo arcaico e astorico.

¹ P. P. Pasolini, “Poesia in forma di rosa” in Pasolini 2009, 1099.

² Chianese 2015, 2.

L'analisi muove dall'identificazione dei primi contatti di Pasolini con il mito greco e con l'irrazionale, inteso come substrato pronto ad emergere in circostanze dirompenti che si collocano all'interno di uno schematismo rigido e socialmente accettato. Nello specifico, sono esaminate alcune poesie pasoliniane che, assieme alle traduzioni dell'*Oresteia* (458 a. C.) di Eschilo e dell'*Antigone* (442 a. C.) di Sofocle, presentano *in nuce* le caratteristiche del classicismo antitradizionalista di Pasolini. A questa prima fase appartiene anche *Il giovine della primavera* (1940-1941), un soggetto cinematografico che dimostra come la scelta dei mezzi espressivi si coniughi con lo sviluppo di una ricerca interiore ed artistica insieme.

Lo studio si sofferma poi sulla riscoperta della solennità del mito, percepito nell'antichità come custode delle origini dell'universo. Grazie al racconto mitico, le imprese di divinità ed eroi diventano patrimonio della memoria collettiva, rafforzando le radici culturali e alimentando il senso di appartenenza a una comunità. In tale accezione, il *mythos* si configura come verità primordiale resistente alla caducità dell'esistenza terrena.

L'opera pasoliniana recupera l'autorevolezza della parola mitica, con lo scopo di immortalare tradizioni del passato che rischiano di essere rimosse dalla società moderna. Ed è questa missione poetica che induce Pasolini a creare il connubio tra linguaggio lirico e cinematografico, in cui la parola orale si fa presenza fisica, restituendo alla percezione visiva la funzione originaria del conoscere.

Nel cinema pasoliniano riaffiora appunto il valore intrinseco di *oida*, che in greco antico si traduce con "io so, poiché ho visto". Il verbo, infatti, nella forma del perfetto – ossia di un tempo che mostra nel presente l'effetto di un'azione avvenuta nel passato – allude a una conoscenza maturata da una visione retrospettiva.

Al pari della rappresentazione teatrale, l'immagine cinematografica acquista allora una valenza primaria, in quanto consente una comprensione più profonda della realtà e una fissazione eterna nel tempo. "Ogni sforzo ricostruttore della memoria è [...], in modo primordiale, una sequenza cinematografica", afferma Pasolini in *Empirismo eretico* (1972).³ Tale principio trova conferma in *Edipo re* (1967) – oggetto di studio del primo capitolo di questo lavoro – dove l'esperienza personale di Pasolini e quella del sottoproletariato, immerse nel mito, testimoniano la permanenza di un'atavica religiosità nel mondo moderno. Nell'orientare il proprio sguardo verso un passato mitico, Pasolini si pone in linea con i tragediografi greci, che reinterpretavano il mito per 'raccontare' il presente in forma poetica e drammatica, riflettendo su problematiche

³ P. P. Pasolini, "Empirismo eretico" in Pasolini 2008, 1463.

esistenziali (quali il dissidio tra civiltà contrastanti e l'analisi introspettiva dell'essere umano) e sul rapporto tra l'umanità e il divino.

Il film *Medea* (1969) – esaminato nel secondo capitolo – costituisce un secondo esempio emblematico dell'influenza che la tragedia greca ha avuto nel cinema di Pasolini. Come Euripide si distingue per un eclettismo filosofico, volto all'esplorazione dell'animo umano all'insegna di un equilibrio tra razionalità e passionalità, così Pasolini si rivolge ad un passato arcaico e lontano con lo scopo di risalire alle origini mitiche dell'essere umano, recuperando quella componente sacra e irrazionale dimenticata dall'individuo moderno.

Inoltre, nella *Medea* pasoliniana è possibile riconoscere i tratti distintivi della tragedia greca: il prologo, che assolve la funzione informativa di prevedere il futuro; il coro, evocato dalla colonna sonora che il regista impiega come *Leitmotiv* per le scene riguardanti la Colchide; l'alternanza tra episodi e stasimi ravvisabile nel montaggio delle scene della prima e seconda parte del film successive al 'prologo' e alla 'parodo'.

Oltre all'influenza di Euripide e della tragedia greca, le opere di James George Frazer e Mircea Eliade si rivelano determinanti per comprendere l'apertura di Pasolini a tematiche inerenti al sacro e alla magia.

Se in *Edipo re* e in *Medea* il regista compie un percorso a ritroso verso le origini, in *Teorema* (1968) si rivolge alla società borghese del suo tempo, a suo avviso responsabile della presunta scomparsa del sacro nella modernità. Il film – oggetto di studio del terzo capitolo – sulla scia delle *Baccanti* (407-406 a. C.) di Euripide, è incentrato sull'effetto devastante che il divino ha in una società desacralizzata. Al pari di Dioniso, l'Ospite misterioso (Terence Stamp) incarna il sacro nella duplicità insita nella sua etimologia, ossia come potenza benefica, ma anche quale forza distruttrice dell'ordine prestabilito.

La stessa energia rivoluzionaria caratterizza San Paolo, su cui Pasolini aveva intenzione di girare un film nel 1968. La sceneggiatura prevedeva l'adattamento dei viaggi dell'apostolo in un contesto moderno, fuori dai confini domestici della famiglia borghese di *Teorema*. Tale adattamento illustra come la nascita della Chiesa cristiano-cattolica sia segnata da una perdita dell'autenticità del cristianesimo paolino. Il film da farsi è perciò un'ulteriore dimostrazione della risalita alle cause originali della perdita del sacro.

L'analisi prevede inoltre un ampliamento del campo d'indagine, proponendo, nel quarto capitolo, una rilettura dell'opera pasoliniana in relazione al clima culturale segnato da una forte attrazione per l'irrazionale in tutte le sue sfaccettature (fantastico, spiritismo, magia e occultismo). In particolare, si intende dimostrare che anche un intellettuale marxista come Pasolini non rimase ai margini, ma cercò di integrare l'irrazionale nell'esperienza concreta,

svelandone tutti gli aspetti reconditi per custodirli sotto l'egida della ragione. In un'intervista, il poeta-regista cita i movimenti giovanili dei beat e degli hippies come tracce di uno spirito religioso percepibile anche all'interno del mondo industriale:

In Italia in questi ultimi cinque o sei anni le vocazioni religiose sono diminuite del 50 per cento. Perché? Perché l'Italia si va industrializzando, e il mondo contadino classico va scomparendo. Non posso però non notare, a questo punto, come invece le vocazioni siano aumentate negli Stati Uniti, ossia nel Paese più industrializzato del mondo. Non solo, ma anche i fenomeni *beat*, *hippies* ecc. sono fenomeni di carattere religioso. Ciò significa che anche il mondo industriale sta cominciando a esprimere un suo spirito religioso: che tuttavia pare essere sostanzialmente diverso da quello classico⁴

L'aspirazione a riscoprire la componente irrazionale, assieme all'amore viscerale per le realtà rurali, è all'origine dell'interesse di Pasolini verso gli studi antropologici intrapresi da Ernesto De Martino e, in generale, verso il folklore italiano. Oltre al *Canzoniere* (1955) – una monumentale raccolta di poesie e canti popolari – vanno sottolineate anche le collaborazioni tra Pasolini e i registi Cecilia Mangini e Mario Gallo per la realizzazione di documentari sulla sopravvivenza di antichi rituali nel Mezzogiorno italiano. A questo periodo risalgono pure i viaggi che Pasolini intraprese oltre i confini occidentali e che incisero sul suo esordio cinematografico.

La presenza nell'opera pasoliniana di argomenti inerenti alla sfera del magico si ricollega alla persistenza della magia e dell'occulto nelle epoche dominate dal razionalismo scientifico, un fenomeno che gli studiosi Jason A. Josephson-Storm e Christopher Partridge hanno rispettivamente definito con i termini *re-enchantment* e *occulture*.⁵ In Italia, questa “sete del ‘meraviglioso’ soprannaturale”⁶ prese voga tra Ottocento e Novecento ed è riscontrabile tanto nella letteratura quanto nelle riviste popolari, come la “Domenica del Corriere”.⁷

Degna di nota è anche la “Collana Viola” – “Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici” – apparsa presso Einaudi nel 1948 e curata da Cesare Pavese e da De Martino.

⁴ Cfr. P. P. Pasolini, “Dichiarazioni, inchieste, dibattiti [1959-1975]” in Pasolini 1999, 857.

⁵ Cfr. Josephson-Storm 2017, 298-301 e Partridge 2004, 68. Sull'ambiguità del termine “occultura”, si rimanda a Camilletti 2018a, 11-12 e 2024, 17.

⁶ Cigliana 2002, 22.

⁷ Cfr. Foni 2010, 21: “ In verità, sin dal primissimo Novecento, l'Italia fu la culla di una folta schiera di riviste popolari (di cui “La Domenica del Corriere” fu la punta di diamante) che ospitarono con regolarità, accanto alle narrazioni di autori stranieri, numerosi racconti fantastici di scrittori italiani”.

Lo scopo della collana consisteva nel divulgare in Italia discipline fino ad allora inesplorate – come la storia delle religioni – e autori pressoché sconosciuti, quali Frazer, Lucien Lévy-Bruhl, Eliade, le cui opere, come detto precedentemente, furono determinanti nella rivisitazione dell’antico elaborata da Pasolini. Ugualmente, le teorie di De Martino ebbero un impatto significativo sull’evoluzione del pensiero pasoliniano.

Pietra miliare nel rinnovato interesse per l’irrazionale è anche *The Greeks and the Irrational (I Greci e l’irrazionale, 1951)* di Eric Robertson Dodds, la cui interpretazione della antichità greca è molto affine a quella di Pasolini. In antitesi a una concezione della Grecia classica quale culla del razionalismo, Dodds conferma la costante presenza di credenze ancestrali dall’età omerica fino al IV secolo, evidenziando punti di contatto tra l’idea del soprannaturale nel mondo antico e gli orientamenti antiscientisti della società del suo tempo.⁸

Da tali presupposti emerge che Pasolini, rompendo le convenzioni di un mondo messo in discussione in tutte le sue fondamentali istituzioni, tende a esplorare appieno le diverse manifestazioni dell’irrazionale, anche se sotto il controllo della ragione. Similmente, la stessa esibizione della sessualità nella *Trilogia della vita (Il Decameron, 1971; I racconti di Canterbury, 1972; Il fiore delle Mille e una notte, 1974)* è intesa come libertà di espressione e riflesso di un’atavica celebrazione della corporalità umana, in contrapposizione alla mercificazione dei corpi derivante dalla logica consumistica.

Inoltre, come verrà dimostrato nel corso di quest’analisi, i film pasoliniani ambientati in un passato mitico presentano corrispondenze con le pellicole del *folk horror* britannico, espressione che Mark Gatiss in *A History of Horror (2010)* riprese dal regista Piers Haggard per denotare lo stile di alcuni film inglesi degli anni Sessanta e Settanta, in particolare *Witchfinder General (Il grande inquisitore, 1968)* di Michael Reeves, *The Blood on Satan’s Claw (La pelle di Satana, 1971)* di Haggard e *The Wicker Man (1973)* di Robin Hardy.

Anche la cultura ‘solare’ del Bel Paese è animata dall’ombra del passato e dalla compresenza di antico e moderno. Come dimostrano gli studi condotti da Fabio Camilletti e Fabrizio Foni, la penisola italiana è attraversata da una serie di miti, credenze, rituali che si diffondono capillarmente, senza la precisa distinzione, tipica del territorio inglese, tra *folk* (cultura rurale) e *pop* (cultura della città), termini che in italiano si traducono con ‘popolo’ e ‘cultura popolare’.⁹

⁸ Cfr. Dodds 2009, 309. Si vedano anche Sansone 2022, 184 e Camilletti 2018b, 159-61.

⁹ Fabio Camilletti e Fabrizio Foni propongono ‘orrore popolare’ come espressione ideale per descrivere l’osmosi tra città e campagna nella realtà italiana (Camilletti e Foni 2021, 14).

Valga come esempio di horror rurale *Il Demonio* (1963) di Brunello Rondi, film ambientato in Basilicata e ispirato all'antropologia demartiniana.

In tale ottica, si comprende anche come, secondo Pasolini, il cinema garantisca una giusta armonia tra la realtà sensibile e la dimensione onirica:

mentre la poesia si basa su dei fatti profondamente razionali, strumentali e funzionali, il cinema ha le sue fondamenta, le sue radici, in un linguaggio profondamente irrazionalistico: i sogni, la memoria e la realtà come fatto bruto. In fondo un'immagine è infinitamente più onirica della parola. [...] Quando uno ha visto un film ha l'impressione di aver sognato. Gli rimane nella testa più come un sogno che come realtà.¹⁰

Nella prospettiva pasoliniana il termine 'onirico' si riferisce alla dimensione inconscia e pre-razionale piuttosto che all'evasione dalla realtà. Nello specifico, l'onirico coincide con una manifestazione diretta della realtà, priva delle strutture ideologiche imposte dalla coscienza borghese. È nella dimensione onirica che l'essere umano, vivendo quelle esperienze che la coscienza rimuove perché considerate scandalose, arriva a conoscere veramente se stesso. Il linguaggio cinematografico si rivela, perciò, un importante strumento conoscitivo del mondo circostante, in quanto presenta la realtà in modo diretto, senza la mediazione della parola.

In tal senso, il linguaggio cinematografico si pone in sintonia con quello mitico-tragico, che porta nello spazio teatrale tutti i tabù rimossi dalla coscienza umana, quali la necessità di trasgredire le regole imposte dalla società, gli impulsi sessuali o la violenza brutta. Al pari del teatro greco, il cinema pasoliniano diventa così lo spazio simbolico per affrontare tematiche cruciali occultate dalla modernità. Attraverso immagini, personaggi ed eventi collocati nel mito e mediante il montaggio e la frontalità dell'immagine, Pasolini, sulla scia dei tragediografi greci, fa immergere lo spettatore in una dimensione storica e sacrale, un'esperienza fondamentale per il conseguimento della libertà individuale.

¹⁰ Id., "Un cinema di poesia" in Costantini 2015, 23.

0. Il mito greco in Pasolini poeta e traduttore

“Ma, che cosa c’è invece in lui, ora, al posto di quella grazia che noi gli attribuivamo?”

“La Diversità, appunto. Ma la *vera* Diversità quella che noi non comprendiamo, come una natura non comprende un’altra natura. Una diversità che dà scandalo”.¹

0.1 Eros e onirismo nella poesia pasoliniana

Fin dagli esordi poetici, Pasolini si distingue per il suo spirito anticonformista, che germoglia tra i banchi di scuola, soprattutto grazie al docente Antonio Rinaldi (1914-1982) quando, durante una supplenza, introduce in classe il poeta francese Arthur Rimbaud. L’esperienza costituisce un momento cruciale che alimenta in Pasolini uno spirito antifascista e lo indirizza verso la scelta del dialetto come lingua poetica capace di penetrare la realtà presente e, al contempo, mantenere un legame con il passato.²

Già nelle prime composizioni poetiche e teatrali si possono cogliere tracce di una particolare attenzione da parte di Pasolini verso la dimensione irrazionale. In occasione del dibattito *Cinema e letteratura nell’opera di Pier Paolo Pasolini* (21 novembre 1964), l’intellettuale, risalendo alla stagione iniziale della sua attività poetica, chiarisce i fondamenti e l’evoluzione della propria religiosità, collocando nel 1942 (anno di pubblicazione di *Poesie a Casarsa*) la genesi del processo di interiorizzazione dell’irrazionale, sviluppatosi a contatto con il mondo casarsese.

La poesia in dialetto friulano – l’idioma caro a Pasolini quale medium di accesso alla dimensione arcaica dell’essere – getta le basi per una concezione religiosa di stampo pagano che caratterizzerà il ‘cinema di poesia’ pasoliniano. Prendendo le distanze dal credo cristiano-cattolico, il poeta, consapevole della propria omosessualità, ma non ancora propenso a esplicitarla, costruisce con la scrittura poetica una nuova identità eretica.

Pasolini indica come “spina dorsale” della sua prima raccolta poetica *La domenica uliva*, “trasposizione allegorica, a metà tra la sacra rappresentazione e il contrasto, della liturgia della

¹ P. P. Pasolini, “Pilade” in Pasolini 2001,384.

² Cfr. Id., “Al lettore nuovo” in Pasolini 1999, 2514.

Domenica delle Palme”.³ Il giovane protagonista, alter ego del poeta, in preda a una crisi interiore, dialoga con una giovane ragazza, che è in realtà l’incarnazione di sua madre. La fanciulla, mentre distribuisce le frasche di ulivo nel giorno di Pasqua, esorta il ragazzo a ricordare la sacralità della festa della Resurrezione. Il giovane, sordo al richiamo della donna e consapevole della propria alterità, ode solo la propria voce e, nonostante si lasci persuadere dalla madre celeste a recitare insieme il Padre Nostro, vede nell’eresia la soluzione alla sua crisi interiore.⁴ La rottura con la dottrina della Chiesa di Roma porta Pasolini a cercare il sacro nella vita terrena e a servirsi della liturgia cristiana come “metafora religiosa di una passione profana”.⁵

Tematiche mitiche e cristologiche affiorano anche da altri componimenti lirici risalenti al periodo giovanile della produzione poetica pasoliniana. Meritevole di considerazione è *Sogno*, una delle sette poesie che Pasolini compose per i Prelittorali di Poesia nel 1941. Nel componimento la dimensione onirica si qualifica già agli occhi del poeta come spazio prescelto di esplorazione di mondi alternativi e come momento di evasione dal moralismo borghese. Il sogno è ambientato in una cornice paesaggistica, con un’atmosfera intrisa di mistero, dove fa la sua comparsa un’insolita Persefone, trasfigurata in una creatura fantastica.⁶ È probabile che Pasolini abbia immaginato un rovesciamento del ratto di Persefone in uno scenario idilliaco, simile a quello in cui, secondo la tradizione, si sarebbe trovata la dea al momento del rapimento. Il “maschio” verrebbe portato via dalla stessa Persefone in veste di creatura mostruosa, che si compiace all’idea di aver privato il narratore della sua dolce compagnia.

Il sogno prosegue con la nascita dell’umanità proiettata in un tempo primordiale sull’esempio del mito di Deucalione e Pirra. A fungere da ‘demiurghi’ sono i Centauri, creature liminari al pari di Persefone, venerata come divinità ctonia e al contempo protettrice delle messi insieme a sua madre Demetra. Al protagonista, che si sente “solo in quella folle d’ombre”, questi gruppi appaiono come statue, “simbolo del Tempo che giace lontanissimo”.⁷ La sensazione di solitudine accresce con l’arrivo di una donna nuda, che conduce l’autore in un cimitero, impedendogli però di entrare e di visitarlo (una scena che Pasolini ripropone in *Accattone* quando il protagonista sogna il proprio funerale).

³ Santato 2012, 71.

⁴ Chiaretti 2022, 49: “Dallo slancio onirico-poetico sembra che Pasolini voglia simbolicamente ricevere dalle mani materne un ramoscello di ulivo, segno di pace e di riconciliazione”.

⁵ Santato 2012, 72.

⁶ Cfr. P. P. Pasolini, “Concorso di composizione poetica” in Bazzocchi e Chiesi 2022, 190.

⁷ *Ivi*, 190-91.

La visione onirica appare così come la rappresentazione simbolica della crisi della diversità che assilla Pasolini, corpo estraneo nella massa di ‘statue’ borghesi. Infatti, alla donna subentra un “giovane astato nudo”⁸ con cui il protagonista percorre la strada tra le montagne, in mezzo alle ombre incontrate precedentemente. Ed è a causa della schiera di ombre che l’autore perde il suo amato e, dopo un moto di ribellione contro i suoi persecutori, è costretto a fuggire verso altre terre.⁹

In un altro componimento presentato in gara Pasolini concepisce la propria morte come affermazione di una nuova identità e di un distacco radicale dalla realtà: “Io sarò sempre morto non vivrò tra gli uomini / poiché questo solo è mezzo di gloria. / E intanto vivrò una parallela vita umana / plebeo giovanotto slavone corsaro”.¹⁰ I termini posti in sequenza nell’ultimo verso fungono da spie dei nuclei tematici fondamentali del pensiero pasoliniano: ‘plebeo’ e ‘giovannotto’ rimandano all’autenticità dei ragazzi del popolo, mentre ‘slavone’ e ‘corsaro’ implicano il senso di diversità e di ribellione contro l’apparato normativo della sistema.

Cercare nuove forme di espressione significa per Pasolini svincolarsi proprio dai limiti imposti non solo dal codice linguistico ma anche dalla sua condizione sociale e culturale di intellettuale borghese.¹¹ Coerentemente con tale approccio, la poetica pasoliniana si sviluppa all’insegna del binomio ragione/irrazionale.¹²

L’orientamento poetico di Pasolini rievoca, per certi aspetti, la prassi compositiva dell’aedo greco, il cantore professionista dei poemi epici, figura di rilievo a livello culturale e simbolico. Questo vate dell’antichità, ispirato dalle Muse, funge da ponte tra la dimensione divina e umana, veicolando un sapere recondito e inaccessibile a qualsiasi mortale. Uno degli attributi principali dell’aedo è appunto la cecità, simbolo ricorrente di una conoscenza spirituale preclusa ai vedenti.

Tale cantore è anche il custode di un arcano passato mitico che, senza il suo canto, si perderebbe nella notte dei tempi. Sospeso tra la realtà terrena e la sfera celeste, l’aedo contribuisce a mantenere viva nella collettività la percezione del soprannaturale, facendo trasparire dalla compostezza formale del suo discorso poetico un’aura di mistero.

Il medesimo principio regola anche l’opera poetica di Pasolini che, al pari degli aedi greci, oltrepassa i limiti della realtà sensibile con l’intento di esplorare una dimensione

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, 195.

¹¹ Desogus 2015, 107.

¹² Cfr. Pasolini 1947, 1.

irraggiungibile per la massa. Inizialmente, la sua poesia risponde a un bisogno intimo di evasione dalla quotidianità, in sintonia con la corrente dell'ermetismo, i cui esponenti, quali promotori della purezza del linguaggio poetico, tendevano a chiudersi in una forma espressiva esclusiva e impenetrabile.¹³

Successivamente, la spinta verso un Altro aderisce all'esperienza concreta dei contadini di Casarsa, terra nativa della madre di Pasolini (Susanna Colussi). In tale evoluzione, il friulano casarsese svolge una funzione cruciale: scelto da Pasolini per la sua imperscrutabilità, questo dialetto, "con tutto il mistero del carattere contadino", arriva a infondere nel giovane poeta "il gusto della vita e del realismo".¹⁴ Rispetto all'idioma nazionale, la parlata casarsese, accentuando quella differenza socio-culturale cara a Pasolini, definisce un patrimonio storico da preservare, che coincide con la purezza dei contadini friulani.

Da tale peculiarità ha origine l'espressione pasoliniana di "fantasma della vocalità", con cui l'intellettuale vuole sottolineare l'immortalità della parola orale antica e la sua sopravvivenza nell'ombra della scrittura.¹⁵ In seguito, sull'onda del pensiero di Antonio Gramsci, Pasolini si sposta gradualmente verso una poesia d'impegno, approdando a una scrittura molto simile alla parola dell'aedo greco, poiché volta al consolidamento dell'identità collettiva. In particolare, l'allontanamento dall'universo idilliaco casarsese nel 1949 segna una svolta nell'esperienza poetica di Pasolini, che incomincia a porsi "il problema di come la comunità possa diventare *polis*, cioè insieme organizzato, struttura, istituzione".¹⁶

Ne consegue che l'intellettuale, animato dal sogno utopistico di un cambiamento radicale ad opera del sottoproletariato, pone l'accento sui tratti emozionali dell'essere umano, la cui trascuratezza comporterebbe la scomparsa di antichi valori. A confermarlo sono i celebri versi de *Le ceneri di Gramsci* (1957), in cui il poeta affronta direttamente 'lo scandalo della contraddizione', della tensione tra la vicinanza intellettuale al pensatore sardo e l'amore viscerale verso il proletariato, a suo avviso portatore di una primigenia e incorrotta innocenza.¹⁷ Anche i film della cosiddetta 'prima fase' del cinema pasoliniano – *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *La ricotta* (1963) – risentono dell'ideologia gramsciana

¹³ Cfr. Id. "Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot [1969-1975]" in Pasolini 1999, 1411.

¹⁴ *Ibidem*. Cfr. Luglio 2019, 252: "Il 1947, come noto, è l'anno della grande svolta poetica di Pasolini, egli passa dalla costruzione estetizzante e astratta di una lingua friulana delle origini, per lo più inventata, a una ricerca etno-linguistica condotta sul friulano realmente parlato nella campagna casarsese".

¹⁵ Cfr. M. A. Bazzocchi, "Pasolini e il fantasma della vocalità" in Borghello e Felice 2014, 23.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. P. P. Pasolini, "Le ceneri di Gramsci" in Pasolini 2009, 820.

dell'impegno e del cinema neorealista, benché Pasolini ne prenda le distanze avvalendosi del linguaggio cinematografico come mezzo ideale per "sacralizzare la propria esperienza conoscitiva".¹⁸

A tale scopo, lo stile pasoliniano spicca per una repulsione al naturalismo, ossia la predisposizione, tipica soprattutto degli attori professionisti, a mimare, a riprodurre e a ricreare sullo schermo le sfumature della vita:

*io evito il piano sequenza: perché esso è naturalistico, e quindi... naturale. Il mio amore feticistico per le "cose" del mondo, mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una.*¹⁹

Da qui si spiega la predilezione da parte del regista per il montaggio, ritenuto più idoneo a mettere in risalto ogni dettaglio con scrupolosa attenzione e ad estrapolare le singole componenti dalla realtà potenzialmente infinita e continua.

Ma è negli adattamenti pasoliniani del mito greco che si delinea un'originale commistione tra razionale e irrazionale. A tal riguardo, occorre menzionare l'interesse che Pasolini mostrò per il romanzo di Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (*Iperione o l'eremita in Grecia*, 1797). L'opera è citata in una lettera che l'intellettuale, nel 1940, indirizza all'amico Franco Farolfi: "Sto leggendo un libro che mi appassiona, l'«Iperione» di Hölderlin; tocca dei problemi e un *divenire* di sentimenti e situazioni spirituali che sono per me una bruciante realtà; molte volte mi sembra di sentir parlare me stesso".²⁰

Dalla lettera, in cui Pasolini sfoga la propria frustrazione come esito della sua crisi personale e spirituale, affiorano molteplici aspetti illuminanti, che permettono di comprendere meglio le ragioni che hanno fatto maturare nell'autore un particolare attaccamento al passato.

Pasolini condivide con Hölderlin diverse tematiche, che vanno dalla contemplazione estatica della natura al senso di solitudine e di nostalgia della fanciullezza. Valga come esempio l'invocazione dai toni elegiaci che Iperione, rientrato in Grecia dopo aver trascorso un lungo periodo di tempo in Germania, rivolge agli elementi naturali della sua terra.

¹⁸ Siciliano 1995, 408.

¹⁹ P. P. Pasolini, "Empirismo eretico" in Pasolini 1999, 1546 (corsivo nell'originale).

²⁰ Pasolini, lettera 1940.

Il protagonista celebra l'unione panica con la natura divinizzata, che conserva la sua forza espressiva pur essendo immersa nel grigiore della modernità:

Solo e senza onore ritorno e vago nella mia patria che si stende tutto intorno a me come un camposanto [...] Ma tu, sole, splendi ancora nel cielo, e tu rinverdisci ancora, terra sacra! Natura beata, non so che cosa mi accade quando alzo gli occhi verso la tua bellezza, ma tutta la gioia del cielo è nelle lacrime che verso davanti a te, come l'amato davanti all'amata. [...] Essere uno con i tutto, questa è la vita della divinità.²¹

La ricerca di armonia, un bisogno intrinseco del personaggio, si rispecchia nel nome stesso. Iperione, infatti, rimanda al titano figlio di Gea e di Urano, una creatura mitologica dall'essenza selvaggia che accomuna Iperione ai personaggi pasoliniani come Edipo o Ismene in *Edipo all'alba*. In modo analogo, la citazione in latino, tratta dall'epitaffio redatto da un gesuita in onore di Ignazio di Loyola e posta in esergo al primo libro, sintetizza quest'ambizione all'equilibrio tra finito e infinito: "Non essere limitato da ciò che è più grande, essere contenuto da ciò che è minimo, questo è divino".²² Come osserva Laura Balbiani, Hölderlin "in quelle parole vede riassunto il tratto dominante del personaggio: la tensione verso l'assoluto, il desiderio di ampliare i confini del proprio io in modo illimitato e, allo stesso tempo, trovare la felicità nei piccoli particolari della natura".²³

La duplice valenza della patria come luogo di dolci ricordi e fonte di intimo dolore è particolarmente evidente nella poesia pasoliniana *Canto delle campane*:

Quando la sera si perde nelle fontane,
il mio paese è di colore smarrito.
Io sono lontano, ricordo le sue rane,
la luna, il triste tremolare dei grilli.
Suona Rosario, e si sfiata per i prati:
io sono morto al canto delle campane.
Straniero, al mio dolce volo per il piano,
non aver paura: io sono uno spirito d'amore,
che al suo paese torna di lontano.²⁴

²¹ Hölderlin 2015, 123, 125.

²² *Ivi*, 23.

²³ L. Balbiani, "Note all'*Iperione*" in Hölderlin 2015, 467.

²⁴ P. P. Pasolini, "La meglio gioventù" in Pasolini 2009, 20.

Inoltre, entrambi gli autori concepiscono la Grecia antica come un rifugio dall'oppressione del presente, in cui vivono felicemente la sublime esperienza di connessione con la natura, soprattutto nella stagione primaverile.²⁵

Nel primo libro di *Iperione*, l'autore ripercorre in forma epistolare i periodi della sua infanzia e adolescenza, una tecnica che ricorda quella adottata da Pasolini in *Quaderni Rossi* (1946-1947). In tale scenario idilliaco, incontaminato dalla modernità, i personaggi celebrano le bellezze della natura auspicando a un ritorno alle origini e concependo il mito come rifugio e principio ordinatore del presente.

Attraverso il protagonista, Hölderlin si interroga sulla permanenza dell'antichità nel mondo moderno, con lo scopo di rendere ancora fertile l'antico terreno. Iperione viene educato da Adamas, il maestro che, attraverso il filtro di Livio e Plutarco, instilla nel suo pupillo l'amore per il sapere, di cui il discepolo si fa erede.²⁶ Nella figura del maestro e nei precetti che trasmette al suo allievo si scorge una somiglianza con il Centauro della *Medea* pasoliniana, dove la creatura mitologica simboleggia la sopravvivenza del sacro nella società contemporanea.

Iperione apprende da Adamas la necessità dell'essere umano di vivere in armonia con il divino:

Ed è questo, mio caro, che ci rende poveri nonostante tutta la ricchezza, il fatto che non possiamo stare soli, che l'amore dentro di noi non si estingue finché viviamo. Restituiscimi il mio Adamas, e tutti coloro che mi appartengono, affinché il bel mondo antico si rinnovi fra di noi, affinché ci raccogliamo e ci riuniamo fra le braccia della nostra divinità, la natura, e vedrai, allora non saprò più cos'è il bisogno.²⁷

Anche Pasolini individua nel mito una via d'accesso al recupero della dimensione androgina originaria dell'essere umano, secondo la versione raccontata nel *Simposio* di Platone.²⁸

L'amicizia maschile è un ulteriore comune denominatore tra i due scrittori. Sebbene in Hölderlin la *philia* tra Iperione e Alabanda sia intesa come una forma di affetto disinteressato, la modalità e i toni della descrizione potrebbero aver funto da catalizzatori per la passione di Pasolini nei confronti dei ragazzini friulani. In Alabanda si possono riconoscere alcune affinità non solo con i ritratti dei giovani amati da Pasolini, ma anche con l'Ospite di *Teorema*, anche lui straniero e dalla folgorante bellezza:

²⁵ Sull'importanza della greicità come modello di comprensione del presente, cfr. G. L. Petrone, "Iperione, storia e natura. Friedrich Hölderlin e due temi-chiave della filosofia di fine Settecento" in Hölderlin 2015, 16-17.

²⁶ Hölderlin 2015, 135.

²⁷ *Ivi*, 142-143.

²⁸ Cfr. Platone, "Simposio" in Maltese 2013, 562.

Come un giovane titano, il magnifico straniero si aggirava fra questa stirpe di nani che si pascevano della sua bellezza con gioiosa reverenza, che misuravano la sua altezza e la sua forza e si ristoravano guardando furtivamente la testa romana ardente e abbronzata come fosse un frutto proibito.²⁹

Nel desiderio di vivere esperienze autentiche e di volgere lo sguardo a un passato glorioso, che possa alleviare il peso della solitudine nel mondo moderno, si inserisce la sintesi tra finito e infinito che accomuna Hölderlin e Pasolini. Da tale ricerca di equilibrio scaturisce il dialogo tra razionale e irrazionale all'interno dell'opera pasoliniana. A partire dalla produzione poetica e teatrale degli esordi, Pasolini restituisce vitalità alle opere antiche proprio grazie alla particolare considerazione di quegli aspetti irrazionali sepolti nell'inconscio.

0.2 *Edipo all'alba*: la scoperta della trasgressione tra orrore e desiderio

Edipo all'alba (1942) è un primo esperimento del teatro inteso come “spazio della confessione personale e dell'esorcismo pubblico dei propri fantasmi”.³⁰ Nello specifico, Pasolini ricorre alla figura mitica di Edipo – simbolo per eccellenza di trasgressione e di colpa – per proiettare su di essa la consapevolezza della propria omosessualità. L'autoaccecamento, atto estremo di fuoriuscita dalle tenebre dell'ignoranza, inaugura 'l'alba' di una nuova condizione esistenziale, raggiungibile solo attraverso un doloroso confronto con se stessi.

La tragedia si apre con un'invocazione, costruita sulle antitesi luce/ombra e vedere/non vedere, che il re di Tebe rivolge ad Afrodite, chiamandola Citerea:

Ombra tetra, Citerea,
grava su di noi! Ombra,
come fumi sui colli
lacrimosi del mio spirito,
come ingombri la mia cieca
notte, piango. Non vedrò
lume seminare la notte,
non vedrò, non vedrò fuochi
accesi su mattinali erbe.
Cosa mi attende? Tu, cella,

²⁹ Hölderlin 2015, 161.

³⁰ S. Casi, “Pasolini a Bologna, il teatro della gloria e dell'atmosfera” in Bazzocchi e Chiesi 2022, 113.

scavata tra le spine degli orti,
passa tra la bruma
che si rischiera sopra i miei lumi
spenti. E già tu imbianchi
la mia fronte, tetra agonia,
tra l'erbe e le squallide viti.
Già, già non mi rimembro
le pietose vie di Tebe,
come spanda, in questo primo
autunno, gli arsi suoi fumi
al cielo.³¹

L'appellativo Citerea rimanda immediatamente alla celebre poesia di Charles Baudelaire, *Un voyage à Cythère (Un viaggio a Citera*, tratta dai *Fleurs du Mal*, 1857), in cui si assiste a un vero e proprio rovesciamento del mito classico: Citera, terra natale di Afrodite, luogo ameno e paradisiaco, è in realtà un luogo di morte e desolazione. Come il viaggio immaginario del poeta francese, anche il percorso conoscitivo di Edipo termina con la disillusione di fronte allo scenario funesto di Tebe, la cui antica e apparente prosperità si dissolve nella tragica scoperta della colpa del sovrano. Il privilegio di penetrare in profondità il reale comporta un inevitabile smarrimento, che lascia l'eroe in bilico tra il rimpianto del passato glorioso – benché fondato sulla menzogna– e il pessimismo assoluto di chi si riscopre ormai privo di vitalità:

Il vostro giorno con i miei occhi
spenti guardo. Chi sono io,
ormai? Triste relitto
dove oscura la sera e trema il giorno.
Sono, ormai, l'antro
muto che risponde ai gemiti.
[...]
Come la luce sopra me si posano
i pianti vostri. Volete dunque
a Giocasta sepolcro?
Ecco, io sono vuoto: in me
la seppellite; più non mi scorgo:
già sono l'aria

³¹ P.P. Pasolini, "Edipo all'alba" in Bazzocchi e Chiesi 2022, 208.

squassata dalle vostre strida,
il mio passo è il vento...³²

A interrompere la catabasi di Edipo verso l'oblio sono le Menadi, le interlocutrici del re durante il secondo atto. Queste divinità dionisiache, mettendo a tacere il senso di colpa del sovrano e rendendo vani i suoi tentativi di opporsi al ricordo, risvegliano in lui il piacere della trasgressione:

EDIPO

Resisto alla memoria.
So che le mie vene bevvero
al sangue di Giocasta.
Ma come dardi
passano i corpi le gocciole
del sangue; e il tempo miete
la carne, e la purifica.

MENADI

Ricorda
quella che sopra fini
erbe stendevi alla tua febbre,
sposa lieta ai tuoi baci;
come al biondo favonio
delle sue membra attendevi
la notte cadere,
al murmure propizio del cielo.
Sospesa – allora – sul profumo
lieve della carne, ignuda,
soggiaceva Giocasta, al caldo
brusio delle lucerne.

[...]

EDIPO

Ah, non luttuoso incesto!
Egri legami mi stringevano
a lei.³³

³² *Ivi*, 210.

³³ *Ivi*, 216-17.

La Menadi, convertite in ‘Muse della Memoria’, non sono altro che la voce dell’irrazionale sepolto dalla coscienza, una forza sopita che Pasolini, con la sua opera, ridesta. In tal senso, *Edipo all’alba* è una proiezione della crisi vissuta dall’autore nel momento in cui decide di affrontare la propria omosessualità.

A confermarlo è la figura di Ismene, che raccoglie l’eredità eroica propria di Antigone. Quest’ultima, infatti, appare inizialmente come seguace delle Menadi, aprendo il terzo atto sotto il segno della rinascita: “O Padre, mattina è questa consacrata alla speranza lieve, alla rosea luce. Mattina è questa di dolci confidenze!”.³⁴ Apostrofata dal Coro per la giovialità inadeguata al contesto luttuoso, la figlia di Edipo insiste: “Nuova luce torna / di speranze adorna / e con sé reca un’adornata figlia”.³⁵

Ma è nel quarto atto che avviene un rovesciamento inatteso: Antigone, dissuadendo Ismene dal confessare l’amore incestuoso verso il fratello, prende le distanze dal modello eroico che la tradizione ci ha consegnato. Come nota Stefano Casi, “[l]a pulsione incestuosa di Ismene è una delle prime varianti dell’*amore diverso e scandaloso* che tornerà in seguito in tutta l’opera pasoliniana, e quindi del mascheramento dell’attrazione omosessuale nei confronti dei ragazzi”.³⁶

Il ribaltamento è ancora più evidente con l’inserimento nella cornice greca di elementi di matrice cristiana e psicanalitica, secondo un procedimento di contaminazione che caratterizzerà anche l’*Orestide* e il cinema pasoliniano. Come sottolinea Andrea Cerica, “tale capovolgimento dei personaggi è sintomatico della grande libertà con cui Pasolini, fin dalla tenera età (e dunque pure nelle opere di scuola), si è posto sulla via dei classici antichi: della loro appropriazione da parte del poeta novecentesco”.³⁷

È il sogno che porta Ismene a confrontarsi con la dimensione irrazionale e ad interiorizzare l’idea della propria diversità:

Ero simile a voi, Tebani, in quella sera. Illesa e intatta danzai con le vergini coetanee.
Ma la notte, nel sonno, fui colta e perduta per sempre, da un sogno, che, destandomi non seppi ricordare, ma che mi rapì in un mondo diverso e oscuro, come un peso implacabile, a inquietarmi con misteriosi rimorsi. Io non sapevo allora quali

³⁴ *Ivi*, 219.

³⁵ *Ivi*, 221.

³⁶ S. Casi, “Pasolini a Bologna, il teatro della gloria e dell’atmosfera” in Bazzocchi e Chiesi 2022, 113 (corsivo dell’autore).

³⁷ Cerica 2022, 57.

immagini, quali ricordi fossero comparsi nella mia mente inerme di volontà; e per molte notti fui trascinata fuori di me, in un mondo remoto e atroce, che mi ispirava orrore e desiderio. La mattina, con le ciglia secche, e la mente torbida, mi sentivo sopravvissuta a patire la luce del giorno, la carne degli altri uomini. Già ognuno di voi mi appariva diverso e distante: delizioso.³⁸

Come Edipo nella tragedia sofoclea, anche Ismene è tormentata da un sogno inspiegabile che la tiene sospesa in uno stato d'angoscia. Ed è a questo punto che la vista prevale sulla parola, dal momento che la verità non si presenta ad Ismene mediante la voce profetica dell'oracolo di Delfi, bensì tramite un'epifania visiva:

E ciò accadde un giorno di piena estate. Bramivano le cicale nell'ardente polvere dei boschi, e caduti in un profondo silenzio erano gli uomini. Io, esausta di sogni, torbida, dubbiosa della stessa luce del giorno, mi svagavo accecata, camminando lungo i prati deserti. Quand'ecco, presso la gora che giace luminosa negli orti della reggia, tra due siepi oscure, nudo, chiarissimo, vidi il fratello ancora madido d'acque. Egli, scorgendomi, mi trafisse – un lampo – coi suoi occhi acuti, rise e fuggì. Così scoprii chi mi turbava nei profondi sonni, di chi restavo priva negli aridi giorni.³⁹

Se la cecità e l'incesto sono tematiche proprie dell'*Edipo re*, la nudità del giovane e il suo sguardo penetrante fanno pensare immediatamente all'Ospite di *Teorema* (1968), che sconvolge l'esistenza dei membri della famiglia borghese. Tuttavia, Ismene, benché divorata dal senso di colpa e dalla vergogna, accetta con dignità il proprio destino: “mi affidai, rassegnata e quasi casta al corso del mio destino, presentando tutto quello che si sarebbe compiuto senza perdono. Fuggii, non correndo atterrita, ma serena e decisa”.⁴⁰

Condannata dal popolo tebano e dai suoi familiari, la sorella di Antigone assurge a simbolo di martire cristiana, come già aveva preannunciato prima della sua confessione: “Voi mi ascolterete fino in fondo: questo è il legno dove io con le mie stesse mani mi crocifiggo, e tu, Cristo, assistimi”.⁴¹ Lo scandalo costituisce il legame simbolico tra Ismene e la figura di Cristo: entrambi, agli occhi dei loro accusatori, sono ‘pietre di inciampo’ per aver assunto una condotta riprovevole (Ismene) o per aver pronunciato blasfemie (Gesù).

³⁸ P. P. Pasolini, “Edipo all'alba” in Bazzocchi e Chiesi 2022, 228.

³⁹ *Ivi*, 229.

⁴⁰ *Ivi*, 230.

⁴¹ *Ivi*, 227.

Secondo Cerica, anche Antigone, alla fine del dramma, “si mostra sensibile alla compassione e al culto funebre con un’osservanza quasi cattolica, [...] confermando quella ‘pietà’ e quella carità che già le aveva dimostrato nel quarto atto prima e durante il *coming out*”.⁴² All’origine di questa rivisitazione dell’eroina sofoclea vestita di saio ci sarebbe l’influenza del professor Giulio Dario Arfelli (1882-1969), professore di lettere che insegnò al Liceo Galvani dal 1916 al 1952. Nel 1933 Arfelli curò un’edizione dell’*Antigone* per i tipi Signorelli, che, a partire dal 1938, fu adottata come testo scolastico nel Liceo Galvani.⁴³ Come dimostra Cerica, “nella lunga introduzione al testo greco [Arfelli] parla di Antigone non soltanto nei termini di una eroina depositaria e difenditrice del culto funebre [...] ma persino in quelli di una santa cristiana”.⁴⁴

Certamente Antigone si rivolge ad Ismene con tono affettuoso (“sorella dolce”)⁴⁵ e, nell’esortarla al silenzio, le rammenta il legame di consanguineità che le lega: “Non cadere in ascolto, / noi siamo sorelle, / e questi ci è padre / che luce non ha. / Fatti santa al silenzio: / non sa il tuo peccato, / ma muta ti serbi / filiale bontà”.⁴⁶ Tuttavia, Antigone appare piuttosto come l’incarnazione di un conformismo cristiano, che, dietro la parvenza di pietà, dissimula il sollievo per la rimozione dello scandalo e per il ripristino dell’ordine morale. Ciò trapela proprio dalla preghiera di ringraziamento che la famigerata eroina sofoclea intona davanti alla salma di Ismene:

È morta! E noi soavi
Proseguiamo nel mito
della nostra esistenza.
Noi illumina il sole
noi ferisce l’aure,
a noi cantano uccelli
e fioriscono i cigli.
Grazie, grazie, Signore
consolazione acerba
soavemente ci dai.
È morta! Aerea vita

⁴² Cerica 2022, 59.

⁴³ Cfr. *ivi*, 54, 59.

⁴⁴ *Ivi*, 59.

⁴⁵ P. P. Pasolini, “Edipo all’alba” in Bazzocchi e Chiesi 2022, 224.

⁴⁶ *Ivi*, 225.

noi solleva contenti.
Vedo luce di morte,
ma serena e svanita
dolce, triste e smarrita.
Grazie, grazie, Signore:
VENTO LIEVE DI MORTE
SPARGI SU NOI VIVENTI.⁴⁷

Al lamento di Antigone fa eco il Coro tebano, simbolo della massa perbenista, che mostra una rigida intolleranza verso la colpevole: “Qui giaci peccatrice, / qui sconta il tuo peccato, / se oscuro perdonato / tetro se confessato. / Chiederanno il silenzio, / hai voluto turbarci / coi tuoi delitti crudeli: / peccato è giudicato”.⁴⁸ Solo grazie alle Menadi, Ismene riesce a ottenere una degna sepoltura: “Da secoli qui giace – immensa – in segreta comunione con il vento, con la luce, che sopra di essa si muovono. Ecco, ora la sollevano sopra le braccia, e la rapiscono via”.⁴⁹ La ‘resurrezione’ di Ismene non si esprime in un’ascesa celeste, analoga a quella del Figlio di Dio, ma trova il suo compimento in un movimento inverso: un ritorno alla dimensione terrena, dove tutto ha origine. La tragedia, quindi, sebbene si concluda con l’annuncio cristiano della vittoria sulla morte,⁵⁰ conserva nella figura di Ismene le tracce di un immaginario delle culture pre-industriali su cui Pasolini imposterà i film ispirati al mito greco.

0.3 *Il giovine della primavera: aurora dello sguardo cinematografico pasoliniano*

Oltre alle sperimentazioni in ambito poetico e teatrale, il giovane Pasolini si cimenta anche con la decima musa. Composto tra il 1940 e il 1941, *Il giovine della primavera* è il primo soggetto cinematografico che unisce la tradizione della Grecia classica a una profonda tensione innovativa. Protagonista è un giovane che, come in molti componimenti poetici pasoliniani di quel periodo, vaga a corpo scoperto per luoghi selvaggi, accompagnato da altri ragazzi privi di indumenti. La nudità, estrapolata dal classicismo greco, è altresì “espressione identitaria, di un desiderio timidamente in cerca di un nome, in lotta contro un mondo in cui è solo ‘sogno’ abbracciare nudo un altro ragazzo”.⁵¹

⁴⁷ *Ivi*, 232.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, 237.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, 239: “forse, Cristo, sei luce, / vita è dopo la morte”.

⁵¹ A. Cerica, “Pasolini e Bologna: una cronologia” in Bazzocchi e Chiesi 2022, 78.

La precisione con cui Pasolini tratteggia il personaggio e descrive lo scenario è indice di quella propensione analitica e visiva che troverà piena espressione nel suo cinema di poesia. Il testo è strutturato secondo una logica cinematografica: lunghe sequenze composte da frasi che si susseguono come inquadrature, ora incentrate sul ragazzo, ora sulla natura selvaggia e panica.⁵² Il primo paragrafo offre un esempio evidente di tale sintassi cinematografica:

Dall'alto di un argine si vede una breve distesa di piccoli gelsi ordinati in file regolari; essi sono in gemma.

Un ramo di gelso ingemmato, immobile.

Uno, due, tre tronchi in fila; appoggiato con la schiena al quarto tronco della fila, è un giovine quasi nudo; solo ai fianchi è cinto di una ghirlanda verde, ed è calzato di coturni.

Gli occhi chiusi.

Testa reclinata di statua arcaica (possibilmente l'Efebo dell'Acropoli di Atene).

Un braccio con la mano aperta, abbandonato nell'erba rada.

Il ventre.

Di nuovo dall'alto dell'argine la distesa dei gelsi.

Lo stesso ramo di gelso, ingemmato.

Di nuovo la distesa dei gelsi immobile.

Ed ecco che soffia il vento, d'improvviso, ed i rami si scuotono.

Lo stesso ramo di gelso ingemmato, agitato lievemente dal vento.

Gli occhi del giovine aperti ma inerti.

Il cielo sopra l'argine.

Ancora il ramo di gelso agitato dal vento.

Il pugno del giovine che si serra, e il braccio che si leva stirandosi.

Gli occhi del giovine.

Il cielo sopra l'argine.

Il ramo agitato più forte del vento.

Il giovine che balza in piedi; resta un attimo immobile; alza ambe le braccia stirandosi.

I piedi del giovine sfiorati dai fili d'erba agitati dal vento. L'erba innanzi ad essi.

L'argine.

⁵² Cfr. Id. 2022, 63.

Il cielo sereno.
Ancora i fili d'erba che sfiorano i piedi coturnati.
Le gambe del giovine che muovono pigramente alcuni passi.
Dall'alto dell'argine, la distesa dei gelsi e tra essi il giovine che avanza,
quasi correndo.
Il ramo di gelso, ingemmato, agitato fortemente dal vento.⁵³

Il gelso, pianta definita *sapientissima* da Plinio il Vecchio, è anche associato al mito di Piramo e Tisbe raccontato da Ovidio nel IV libro delle *Metamorfosi*. Antenati di Romeo e Giulietta, i due giovani sono costretti a vivere la loro storia d'amore in segreto. Il giorno in cui decidono di darsi appuntamento fuori città, presso un albero di gelso, accade la catastrofe. Tisbe, giunta al luogo in estremo anticipo, scappa alla vista di un leone con le fauci grondanti di sangue. Nella fuga la ragazza perde il velo e l'animale lo straccia, lasciandovi tracce di sangue. Quando anche Piramo arriva e vede il velo dell'amata coperto di sangue, pensa che Tisbe sia morta. Non reggendo al dolore, si trafigge con un pugnale, bagnando con il suo sangue i frutti del gelso. Poco dopo giunge Tisbe, che fa in tempo a rivolgere un ultimo saluto al suo amato prima di togliersi la vita.

Nel soggetto cinematografico pasoliniano il gelso in fiore assume una valenza simbolica ambivalente: se da un lato si inserisce nell'armoniosità primaverile del *locus amoenus*, dall'altro, essendo sul piano mitico emblema di morte e di amori impossibili, diventa proiezione delle relazioni clandestine di Pasolini.

Nella seconda sequenza, infatti, il giovane, fermatosi per scrutare l'orizzonte proprio vicino a "un alto cespuglio di bacche rosse",⁵⁴ scorge un fanciullo che, nella sua grazia e fisionomia, rievoca i ragazzi prediletti da Pasolini:

Seduto su un sasso, lontano, sta un fanciullino, coperto solo ai fianchi
da una ghirlanda verde. Tiene in un pugno un alto ramo con in cima
un ciuffo di foglie.
La bocca e le gote del fanciullino, atteggiate a fischiettare.
La testa ricciuta che accompagna il ritmo.
Il ramo che ondeggia contro il cielo, segnando il ritmo.
Un piede scalzo che batte seguendo il ritmo.⁵⁵

⁵³ P. P. Pasolini, "Il giovine della primavera" in Pasolini 2001, 2587-88.

⁵⁴ *Ivi*, 2588.

⁵⁵ *Ivi*, 2589.

La relazione tra il giovane e il fanciullo ha inizio con una complicità di sguardi, un approccio frequente tra i personaggi del cinema pasoliniano. I due innamorati trascorrono la notte in un bosco, per poi ritrovarsi il mattino seguente davanti a un'acropoli, dove "tre edifici a bianchi colonnati, di / fronte e ai lati, delimitano una piazza quadrata in mezzo a cui splende / l'acqua di una vasta fontana rotonda".⁵⁶

Attraverso le antitesi notte-bosco e giorno-acropoli, Pasolini esprime il passaggio dall'autenticità della parentesi amorosa, dissolta dalla luce del giorno, alla rigidità della vita quotidiana, strutturata regolarmente nello spazio urbano. Il fanciullino, infatti, scompare e al suo posto appaiono sette ragazzini intenti a suonare il flauto. Lo scambio di sguardi tra il giovane e i fanciulli genera questa volta una sorta di tensione, come se i ragazzi, vincolati alle norme della *polis*, avessero perso la loro spontaneità.

Anche il montaggio, costruito sull'alternanza dei volti dei giovani con le metope di un fregio, accentua la dialettica tra vitalità e fissità:

Gli occhi del giovine che guardano.

Gli occhi di tre fanciullini che guardano sfrontatamente.

Gli occhi del giovine che si abbassano.

Ancora gli occhi dei tre fanciullini che...

Gli occhi del giovine che si rialzano.

Il sole.

I fanciullini che chinano gli occhi e arrossiscono, e suonano

Furiosamente il loro flauto.

La testa di un fanciullino, vista dall'alto al basso, con le gote gonfie, che suona.

Una metopa arcaica.

La testa di un altro fanciullo, vista dall'alto al basso, che suona.

Un triglifo.

La testa di un altro fanciullino, visto dal basso all'alto, che suona.

Un'altra metopa.

La testa di un fanciullino...

Un altro triglifo.

Tutti i fanciullini che suonano.

Tutto il fregio.⁵⁷

⁵⁶ *Ivi*, 2590.

⁵⁷ *Ivi*, 2591.

Un simile montaggio alternato ritorna nella sceneggiatura dell'*Edipo re*, quando il protagonista, sconvolto dalla profezia proclamata dalla Pizia, passa attraverso la folla, seguendo con lo sguardo le azioni degli individui:

I ragazzi che giocano, furbi e ingenui: felici.

Edipo che li guarda a bocca aperta, atterrito.

I ragazzi che giocano.

Edipo che li guarda.

I ragazzi che giocano.

Edipo che li guarda.

Sembra che Pasolini, mediante lo sguardo dei suoi personaggi, desideri immortalare quel mondo innocente destinato a scomparire. Il soggetto cinematografico prosegue con il pellegrinaggio del giovane, che incontra un vecchio dall'aspetto orribile, che gli suscita ribrezzo e ilarità allo stesso tempo. Secondo Cerica, "accanto a un'immagine convenzionale della Grecia ci sono il fascino per un arcaismo così estremo da confondersi con la Preistoria e soprattutto con l'amore per il quotidiano/reale, per la 'bruttezza', che per [Pasolini] era un'altra forma di bellezza".⁵⁸ In forte contrasto con l'armoniosità degli uccelli e delle farfalle, che fanno da sfondo alle scene d'incontro del giovane con il fanciullino, i dettagli sui deretani delle pecore accrescono un certo feticismo per il grottesco, che spesso ricorre nel cinema pasoliniano. È presumibile, infatti, che questa particolare attenzione da parte del regista alla deformità o al degrado sia riconducibile a una forma di trasgressione dei canoni estetici imposti dalla società borghese. Il feticismo, dunque, in Pasolini, intrecciato alla sessualità o al grottesco, si lega all'idea di una vitalità primitiva ravvisabile soprattutto nei corpi giovanili o nei contesti popolari, in contrapposizione all'ipocrisia della morale borghese.

Il vecchio potrebbe anche alludere allo svanire della giovinezza, un destino ineluttabile che Pasolini non riusciva pienamente a tollerare. In tale ottica, le avventure con i ragazzini si inseriscono in un circuito che elude l'irreversibilità del tempo storico, permettendo all'autore di mantenere un contatto con la spontaneità giovanile.

Il protagonista si ritrova subito dopo in uno stadio a competere con sette giovani atleti. Nuovamente si stabilisce un'intesa di sguardi tra il giovane e i ginnasti:

Il volto del giovine che sorride.

Tre volti di atleti che guardano ostili.

⁵⁸ Cerica 2022, 64-65.

L'aste i cesti i dischi in mucchio.
I sette atleti che si alzano e si fanno incontro al giovine.
Il volto del giovine che sorride.
Tre volti di atleti che guardano ostili.
Il giovine che guarda a sua volta ostile.
Un atleta che gli dà un colpetto in atto di scherno sotto il mento.
Il viso beffardo dell'atleta.
Gli occhi del giovine.
Una fiamma.⁵⁹

Il passaggio dal tre – cifra dell'unità spirituale – al sette – numero di completezza e armonia nella tradizione greco-romana e nella religione cristiana – accresce la ritualità del momento, durante il quale lo sguardo del futuro regista si sofferma particolarmente sulle gambe degli atleti.

La gara è impostata come una partita di calcio, lo sport prediletto da Pasolini fin dalla giovinezza e che, in seguito, diventa metafora di un linguaggio primordiale. Secondo l'intellettuale, il calcio, al pari del cinema, presenta una doppia natura: poetica, che è caratterizzata dalle azioni del dribbling e del goal; prosaica, basata “sull'esecuzione ragionata del codice”, cioè dello schema catenaccio-triangolazioni-conclusioni.⁶⁰

Ciò che colpisce è la contrapposizione tra lo schema concentrico del ‘calcio di poesia’ brasiliano, incentrato sull'improvvisazione, e quello geometrico del ‘calcio di prosa’ europeo, organizzato secondo una tattica consolidata. La circolarità, come sfida alle convenzioni, diventa espressione della sacralità calcistica, secondo cui ogni azione sul campo si configura come rinascita e le divisioni sociali si annullano nel rito comune del gioco e del rinnovarsi dell'azione: “il goal può essere inventato da chiunque e da qualunque posizione”.⁶¹

Nel soggetto cinematografico alla disposizione ordinata degli atleti in linea segue immediatamente un movimento corale di corpi intrecciati, per cui il gioco diventa un rituale che privilegia la collettività:

Le statue immobili degli atleti.
I torsi immobili dei giovani.
Ancora i torsi immobili.

⁵⁹ P. P. Pasolini, “Il giovine della primavera” in Pasolini 2001, 2593-94.

⁶⁰ Id., “Altri saggi della maturità [1958-1975] in Pasolini 2008, 2549-50.

⁶¹ *Ivi*, 2551.

La mano che si abbassa.
Una pietra, lanciata, che solca l'aria.
Intrecciarsi di gambe che corrono.
La schiera (vista dall'alto di dietro e da lontano) che fugge nella pista.
Un mandria di cavalli che fugge.
Ancora la schiera...
Bocche aperte che ansimano.
Piedi che pestano il terreno.
Una pietra che solca l'aria.
Gambe che s'intrecciano nella corsa.⁶²

Le peripezie del giovane terminano al tramonto, nei pressi di uno stagno, dove il ragazzo s'imbatte in una suonatrice di tar (uno strumento a corde di origine persiana). A fare da sfondo alla loro unione sono una mucca gravida – che, assieme alla statuetta di donna steatopigia, sottintende l'unione carnale dei due giovani – e una rana immobile sotto la frasca. Rispetto agli incontri precedenti, quello con la donna si risolve in un'esperienza fugace, priva di particolari dettagli.

Il ragazzo riprende subito il suo cammino – per la prima volta sotto la pioggia – accompagnato da tre rane dalle “gole palpitanti”.⁶³ Tale coro richiama per certi versi quello delle *Rane* (405 a. C.) di Aristofane, dove gli anfibi, disturbando il viaggio di Dioniso nell'Oltretomba, si definiscono animali cari alle Muse, a Pan e ad Apollo, tutte divinità legate alla natura e alla poesia. E di fronte all'ennesima richiesta da parte di Dioniso di tacere, le rane rispondono:

Anzi,
voce ancora più forte leveremo,
com'è vero che nei giorni di bel sole
saltiamo in mezzo a ciperi
e giunchi felici di cantare
fra tuffi e melodie;
oppure fuggendo la pioggia di Zeus
sul fondo intoniamo
sott'acqua un'aria di danza
screziata di bolle che scoppiano.⁶⁴

⁶² P. P. Pasolini, “Il giovine della primavera” in Pasolini 2001, 2594.

⁶³ Id, “Il giovine della primavera” in Pasolini 2001, 2598.

⁶⁴ Aristofane 1992, 35-37.

Sospese tra la vita e la morte, le rane, in qualità di cantori divini, sono simbolo di immortalità.
Secondo Dario Del Corno,

le rane sono il canto libero della natura, l'esistenza non condannata alle convenzioni del vivere umano. Stanno nell'acqua fra la vita e la morte, perché per loro questi sono eventi privi di significato [...] ridurre il tutto alla dimensione dell'individuo è la condanna dell'uomo, che lo sconta nascendo e morendo. Ma l'esistenza degli esseri naturali, il ritmo della terra, non conosce soluzione di continuità: è l'essere perenne. Confrontandosi con la natura, l'uomo può anche credere di prevalere [...] ma egli dovrà pur sempre approdare al regno della morte, lasciando alle sue spalle il gorgoglio gioioso delle rane, dopo averlo celebrato con la nostalgia della parola poetica.⁶⁵

È possibile che anche ne *Il giovine della primavera*, le rane siano espressione dell'immortalità della poesia con cui Pasolini celebra la bellezza fisica dei ragazzi e dello spazio naturale in cui sono immersi. Si pensi anche al saggio pasoliniano intitolato *I nomi o il grido della rana greca* (1945-46) in cui l'autore avvia una riflessione sulla finitudine dell'essere umano. Pasolini chiama "istante disperato" il momento in cui l'individuo coglie l'infinità che si stende dietro l'esistenza terrena, prima di "ricadere nella rassegnazione inanimata, a cui il nascere uomini, o, comunque, il nascere, l'essere vivi, ci ha destinati".⁶⁶

A provocare quest'istante che "dà senso alla nostra origine immensa" è la parola umana, che, assieme a ogni immagine e suono di varia tipologia, è "originata nei sensi, nell'ignoto e fulmineo meccanismo dell'intelletto".⁶⁷

Segue una dettagliata analisi sulla musicalità delle parole greche, di cui l'immagine della rana si fa simbolo. Secondo Pasolini la parola, che è ponte tra "la natura inconoscibile delle cose" e quella umana, rappresenta "una naturale salvezza, nella disumana ricerca di quel limite".⁶⁸

Nel soggetto cinematografico il canto delle rane sembra mitizzare la morte simbolica del ragazzo, il cui ritorno al luogo d'origine non è altro che una forma di ricongiungimento con l'inorganico:

Un argine oscuro contro il cielo.

Il corpo del giovine che si inerpica.

⁶⁵ D. Del Corno, "Commenti" in Aristofane 1992, 166-67.

⁶⁶ P. P. Pasolini, "Saggi giovanili [1941-1957]" in Pasolini 2008, 193-94.

⁶⁷ *Ivi*, 194.

⁶⁸ *Ivi*, 198.

Il corpo del giovine, sull'argine, contro la luce del tramonto.

Il busto e il volto, che guarda incuriosito e poi un po' alla volta sorride pienamente, contro il cielo con qualche stella che brilla tra squarci di nubi.

Dall'alto dell'argine si vede la stessa breve distesa di piccoli gelsi, della prima scena, ordinati in file regolari; ma sono ricoperti da un folto fogliame; è cessato di piovere, e da un lembo di cielo azzurro che splende sopra i colli, listando come di liquido argento le nubi oscure, scende una terza luce e li illumina facendovi risplendere le gocce di pioggia.

Una frasca di gelso, immobile, risplendente e opulenta.⁶⁹

La struttura circolare, che Pasolini utilizzerà in *Edipo re* (1967), racchiude in sé il desiderio da parte dell'autore di fuoriuscire dai limiti imposti dalla Storia per cogliere quell'istante di infinità, che "ci dà senso della nostra origine immensa; ci fa riconoscere vita, non altro; vita che ha forma animata e collocata in una particolare coscienza".⁷⁰ È in questa ottica che si inseriscono anche le innovative traduzioni pasoliniane dell'*Oresteia* di Eschilo e dell'*Antigone* di Sofocle, dove la dimensione irrazionale riemerge come componente fondamentale dell'essere umano.

0.4 *Orestide e Antigone. La sintesi tra logos e irrazionale*

Nel 1959 Vittorio Gassman commissiona a Pasolini la traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo per la messa in scena del dramma al Teatro greco di Siracusa. Considerato il padre della tragedia greca, Eschilo si distingue per una particolare attenzione a scandagliare in profondità l'animo umano. La tragedia eschilea, come ricorda Angelo Tonelli, è

un viaggio nella direzione del caos, dello spazio ctonio che si apre nel cuore stesso delle parvenze solari della vita, squarcio infero e dionisiaco che lacera l'ordito apollineo del mito, rintracciando nella tradizione stessa luoghi allucinati di un agire che trabocca oltre la misura e il lecito. Il dionisiaco, nella tragedia, prende la forma dell'eccesso: eccesso di desiderio (la brama imperialistica di Serse), eccesso di

⁶⁹ P. P. Pasolini, "Il giovine della primavera" in Pasolini 2001, 2598-99.

⁷⁰ Id. "Saggi giovanili [1941-1957]" in Pasolini 2008, 194.

violenza nella vendetta (Clitemestra, Oreste, le figlie di Danao), eccesso di fedeltà al proprio *éthos* o alla propria immagine pubblica (Eteocle). Tutti costoro eccedono, *excedunt*, cioè si separano dal mondo della misura, peccano contro il *medèn ágan* (“nulla di troppo”) della saggezza delfica.⁷¹

È probabile che la contraddizione tra apollineo e dionisiaco, assieme alla violazione della norma, abbia inciso sull’esito della traduzione pasoliniana. Nella *Lettera del traduttore* (1960), Pasolini definisce i personaggi della tragedia eschilea come “figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente definite e indefinite”, sottolineando che persino Clitemestra ed Egisto, “personaggi moralmente e ‘politicamente’ negativi”, mostrano una nobiltà d’animo.⁷²

Non è casuale che Pasolini, in linea con l’approccio innovativo adottato da Gassman e del suo collaboratore Luciano Lucignani, abbia prediletto ‘l’istinto’ a un’impostazione formalistica e strettamente filologica.⁷³ Nucleo essenziale del programma proposto dai due registi era la lettura politica dell’*Orestea* del filologo inglese George Thomson, autore di *Aeschylus and Athens* (1941), il quale vedeva nella tragedia eschilea una testimonianza del “passaggio dalla società matriarcale a quella patriarcale”.⁷⁴

Inoltre, dalla versione pasoliniana emergono le “tracce del passaggio epocale, del vero e proprio mutamento antropologico del contesto italiano”.⁷⁵ Un esempio rilevante si riscontra in alcuni versi del primo stasimo disposti al centro e con i margini rientrati, che ne accentuano l’isolamento dal corpo del testo:

Niente può salvare l’uomo
che accecato dall’oro
rovescia l’ara della Giustizia:
il suo bene non dura.
[...]
Tutti li ricordiamo i volti
di coloro che sono partiti:

⁷¹ Tonelli 2013, 34.

⁷² P. P. Pasolini, “Appendice a ‘Orestide’” in Pasolini 2001a, 1008.

⁷³ Cfr. *ivi*, 1007.

⁷⁴ L. Lucignani, “Lettera a George Thomson” in Pasolini 2001a, 1215.

⁷⁵ Greco 2009, 160. Così anche Paolo Lago, secondo cui Pasolini lavora sulla tragedia eschilea con “la precisa consapevolezza di stare traducendo un testo scenico”, cioè un testo che deve “essere di nuovo rappresentato di fronte a spettatori contemporanei”. (Lago 2018, 28).

ora ritornano in patria,
ma sono urne e cenere.
[...]
Altri riposano sotto le stesse
mura che li han visti combattere,
povere salme intatte che una terra
nemica tiene nel suo seno.⁷⁶

Il monito contro la *hybris* (“tracotanza”) e il pianto dei caduti in guerra richiamano la condanna del capitalismo e dei conflitti mondiali da parte del poeta-traduttore. La morte in guerra, pur vissuta intimamente, trascende la sfera privata, elevandosi a questione esistenziale condivisa dalla collettività.⁷⁷ Allo stesso modo, nelle *Coefore* ricorrono termini come “liberazione” e “vittoria” che rimandano alla fine dell’oppressione nazifascista: “Allora, per celebrare la liberazione, / andremo per le vie della città / cantando l’osanna che le donne cantano / quando soffiano venti di vittoria”.⁷⁸

In breve, la traduzione pasoliniana, pur conservando la poeticità del testo greco, risulta scorrevole “nella direzione di una maggiore fruibilità da parte del pubblico teatrale”.⁷⁹

Si pensi alla ripetizione di termini di origine cristiano-cattolica (“Dio” al posto di Zeus o di “chiese” per templi o santuari); all’uso di espressioni proverbiali moderne come “muto [...] come una tomba” che sostituisce “un grosso bove calca la mia lingua”; all’omissione di patronimici greci e alle semplificazioni di legami di parentela (ad esempio, Agamennone, nel verso 914, si rivolge a Clitennestra chiamandola “mia sposa” invece di “figlia di Leda”).

Sulla stessa linea, si colloca l’epiteto ‘povera’ con cui Clitennestra si qualifica al termine del suo monologo: “Ecco i pensieri della povera donna ch’io sono”.⁸⁰ Tale scelta, come ipotizza Paolo Lago, nasconde una certa empatia da parte del traduttore, che riconosce nell’omicidio della regina un atteggiamento eroico di ribellione contro Agamennone, colpevole di aver violato l’amore coniugale e filiale.⁸¹

Non è da escludere che l’aggettivo sia stato aggiunto per mettere in risalto la modestia di facciata che Clitennestra usa per dissimulare il suo piano di vendetta.

⁷⁶ P. P. Pasolini, “Orestide. Agamennone” in Pasolini 2001a, 882-84.

⁷⁷ Cfr. Banfi 2008, 60. Sulla tematica della guerra nell’*Orestide*, si veda anche Angioni 2022, 45-52.

⁷⁸ P. P. Pasolini, “Orestide. Coefore” in Pasolini 2001a, 956.

⁷⁹ Lago 2018, 127.

⁸⁰ P. P. Pasolini, “Orestide. Agamennone” in Pasolini 2001a, 880.

⁸¹ Lago 2018, 42-43.

Una simile affermazione è pronunciata dalla Medea pasoliniana quando, nello dialogo con Creonte, cerca di persuaderlo a concederle un giorno di tempo prima di lasciare la città:

CREONTE: È noto a tutti in questa città che, come barbara, venuta da una terra straniera, sei molto esperta di malefici. Sei diversa da tutti noi: perciò non ti vogliamo tra noi.

MEDEA: Invece, è così povera questa mia sapienza! D'altra parte... di quali offese dovrei dolermi? Soltanto lui è responsabile, lui, mio marito...non provo dolore per il tuo comportamento, anzi esso sembra giusto.⁸²

La maestria nel parlare e nel fingersi 'povere donne' è frutto di un'arte che Clitennestra e Medea apprendono proprio dalla società razionalistica che le relega ai margini. Di conseguenza, le due donne, benché appartenenti a una civiltà del passato, non esitano a impiegare gli stessi mezzi dei loro avversari – in questo caso, l'arte della retorica, del *logos* – per raggiungere i propri scopi. È probabile, allora, che, con l'attributo 'povera', Pasolini esprima compassione nei confronti dei due personaggi femminili, prive di quel sapere arcaico che è parte della loro cultura originaria e che riaffiora al momento dell'omicidio e del figlicidio. Nel caso di Agamennone, Clitennestra celebra un rituale 'rovesciato':

Gli ho teso intorno una rete senza scampo,
coprendolo di vesti di sacrilego fasto:
poi l'ho colpito, due volte; e due volte urlando
lui si è accasciato; e come fu in ginocchio
l'ho colpito ancora, consacrando il colpo al dio
che vive sotto terra, protettore dei morti.⁸³

La perifrasi pasoliniana "protettore dei morti", in luogo di "Zeus", rafforza il legame indissolubile tra Clitennestra e le divinità ancestrali dell'Oltretomba. Come scrive Lago, "Clitennestra, nella traduzione pasoliniana, sembra rivestirsi e arricchirsi di arcaico furore dominato dalla follia".⁸⁴ Analogamente, nella *Medea* di Pasolini, il figlicidio è rivisitato in chiave rituale, a conferma di un recupero da parte della protagonista dell'antica saggezza colchica.

⁸² P. P. Pasolini, "Medea" in Pasolini 2001b, 1284-85.

⁸³ Id., "Orestide. Agamennone" in Pasolini 2001a, 915.

⁸⁴ Lago 2018, 58.

Cassandra è un'altra figura centrale nel primo dramma della trilogia. Secondo Giulio Guidorizzi, nella tragedia eschilea la divinazione della profetessa si articola in due fasi: la perdita dalla coscienza ("fase percettiva") che vede Cassandra, in uno stato d'estasi, profetizzare il destino della casa degli Atridi; e la cosiddetta "fase comunicativa, quando la profetessa cerca di organizzare la conoscenza ricevuta dal dio e di trasmetterla agli ascoltatori in forme intelligibili e chiare".⁸⁵

Nella resa pasoliniana, la "fase percettiva" è esplicitata dal coro, che, di fronte al delirio di Cassandra, esclama: "Parole oscure su parole oscure: / qualche dio forse ti ha colpita, / sul capo, e, come automa, ti fa / cantare questi canti / di dolore mortale: / non so come finirà".⁸⁶

"Automa", termine chiave nell'opera pasoliniana, si riferisce all'annullamento della volontà individuale (si pensi alle sceneggiature di *Edipo re*, 1967 e *Teorema*, 1968, dove "automa" indica lo stato di perdizione di Edipo nel deserto e di Lucia nella casa, in seguito alla partenza dell'Ospite).

Un uso singolare del termine compare in *Ex vita*, una poesia della raccolta *Usignolo della Chiesa cattolica* (1958). Qui Pasolini, in conflitto con la sua doppia natura, si trasforma in un veggente a cui appare l'immagine della propria morte: "In un debole lezzo di macello / vedo l'immagine del mio corpo: / seminudo, ignorato, quasi morto. / È così che mi volevo crocifisso, / con una vampa di tenero orrore, / da bambino, già automa del mio amore".⁸⁷

Al pari di Cassandra, che nel delirio scorge "una giostra d'inferno",⁸⁸ il poeta, posseduto dall'amore, assiste a uno scenario orripilante. Giustamente Guido Santato ha definito il componimento "una baudelairiana *danse macabre*, [...] il momento orgiastico della pulsione di morte inclusa nel desiderio".⁸⁹

Nelle *Coefore*, l'attenzione è incentrata su Oreste, che, fin dall'inizio del dramma, appare come "un intellettuale caratterizzato da uno sguardo raziocinante che vuole capire".⁹⁰ Non diversamente dal personaggio eschileo, l'Oreste pasoliniano è l'emblema della società razionale opposta a quella arcaica di Clitennestra.

Tuttavia, anche il figlio di Agamennone è mosso da un arcano timore all'idea di un'eventuale ribellione delle divinità sotterranee, qualora non compisse il matricidio commissionatogli da

⁸⁵ Guidorizzi 2010, 106.

⁸⁶ P. P. Pasolini, "Orestide. Agamennone" in Pasolini 2001a, 907.

⁸⁷ Id. "L'Usignolo della Chiesa cattolica" in Pasolini 2009, 490.

⁸⁸ Id., "Orestide. Agamennone" in Pasolini 2001a, 905.

⁸⁹ Santato 2012, 155.

⁹⁰ *Ivi*, 78-79.

Apollo (“Dio onnipotente” nella versione pasoliniana). Pasolini amplifica la portata di questo turbamento conferendo al monologo di Oreste un’impronta razionale e, al contempo, onirica.⁹¹ In particolare, spiccano l’impiego del discorso diretto pronunciato dal dio stesso, la reiterazione di termini inerenti alla psicanalisi quali “orrore”, “ossessione”, “delirio”, “terrore” e la sostituzione di sintagmi impersonali in personali:

Non mi tradirà l’oracolo del dio onnipotente,
che mi ha imposto di affrontare questa lotta,
forzandomi a gran voce, minacciando disgrazie
da far tremare i cuori più resistenti,
se non avessi ucciso gli uccisori di mio padre,
obbedendo, con spirito selvaggio, al suo comando:
non con l’oro dovevano pagare, ma con la vita!
Disobbedendo sarei stato io a pagare con la vita,
dopo aver passato ogni più orrendo patimento.
“Guarda che dal ventre della terra i morti infelici”
egli gridò “libereranno un uragano di orrori,
cancri che marciscono la carne, divorandola,
fin che distruggono il vecchio corpo, fin che nascono
sopra le piaghe frange bianche di peli...”
E annunciò ancora la sua voce l’ossessione
delle Erinni, sorte su dal sangue del padre,
che si vedono con l’occhio bruciato nel buio...
Quando il gemito dei morti consanguinei si desta
la forza sotterranea è un disperato delirio
che fa passare le notti tra gli urli, e rende
l’uomo schiavo del suo terrore, lo allontana
dal consorzio umano, segnato a dito, escluso.⁹²

L’inquietudine di Oreste conferma la rilevanza che le forze irrazionali rivestono anche sotto l’egida della coscienza. Come osserva Guidorizzi, “mito e logos sono intrecciati lungo il percorso [della cultura greca], come pure ragione e follia. Quest’ultima non cessò, malgrado tutto, almeno sino all’età classica, di animare la vita dello spirito con la sua forza, espressa

⁹¹ Cfr. *ivi*, 82.

⁹² P. P. Pasolini, “Orestide. Coefore” in Pasolini 2001a, 938-39.

attraverso le forme mitiche di pensiero”.⁹³ Alla fine del dramma, infatti, il coro risveglia nel matricida il senso di terrore quando gli ricorda che nessun mortale può sperare di rimanere impunito. Pasolini, traducendo *μόχθος* (“sofferenza”) con “ansia”, smaschera la sicurezza esibita da chi, come Oreste, ripone estrema fiducia nella razionalità. Il discorso di autodifesa del giovane vendicatore risuona in realtà come una forma di scongiuro contro una possibile vendetta delle Furie:

Guarda... io non so come questo finirà...
Ma è come quando si guidano i cavalli, in corsa,
e si esce di strada... Le mie forze scatenate
mi trascinano, vinto. Davanti al cuore c'è solo
la Paura, con il suo canto, e il cuore che trema,
a sentirlo...Ma sono ancora padrone di me,
e grido forte a chi mi ama: Ho ucciso mia madre,
ma ne avevo ragione, era un'assassina,
era un contagio vivente, una bestemmia a dio!⁹⁴

La grafia maiuscola in “Paura” (*φόβος*) intensifica la vulnerabilità di Oreste, che, giustificando il matricidio in termini razionali, cerca di mettere a tacere l'angoscia che lo tormenta.

Ugualmente, il ricorso a espressioni inerenti al sacro quale “bestemmia a dio” (o “sacrilega” nel verso 930) costituiscono un modo per legittimare davanti alla divinità e al popolo un atto di violenza vietato dalle leggi della città. Dalla risposta del coro si ricava il nuovo assetto di una società che è ormai incline a sopprimere l'irrazionale: “Ma tu hai vinto! La tua lingua non deve essere / schiava di voci di dolore, non devi accusarti”.⁹⁵

Il finale del dramma conferma però l'impossibilità per l'essere umano di eludere le preoccupazioni sepolte nell'inconscio. Le Erinni, divinità primordiali della società arcaica a cui appartiene la regina Clitennestra, non sono altro che “forze addormentate ma pronte a risvegliarsi, [...] gli elementi automatici e autoscatenanti della colpa e della paura”.⁹⁶ Nell'ultimo dramma si affronta appunto la sintesi tra Erinni ed Eumenidi, le divinità della Ragione simboleggiata da Atena, nata, secondo il mito, dalla testa di Zeus.

⁹³ Guidorizzi 2010, 16.

⁹⁴ P. P. Pasolini, “Orestide. Coefore” in Pasolini 2001a, 963.

⁹⁵ *Ivi*, 964.

⁹⁶ Guidorizzi 2010, 35.

Nella *Lettera del traduttore* (1960) si legge che

l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso [...] ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione e così l'irrazionale diventa energia attiva, passione produttrice e fertile. Le Maledizioni si trasformano in Benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta.⁹⁷

In un'altra occasione, l'intellettuale, rivolgendosi a un lettore della rivista "Vie Nuove", conferma la sua personale interpretazione della compresenza di razionale e irrazionale nel presente:

Nell'atto in cui una società viene modificata [...] restano nella società nuova dei residui arcaici, irrazionali, ancestrali ecc.: occorre una potente razionalità non per reprimerli, che sarebbe impossibile e pericoloso, ma per modificarli anch'essi: essi che sono pura energia, e, come tali, informi spinti alla vita.⁹⁸

È probabile che Pasolini fosse influenzato dall'interpretazione dell'*Oresteia* che lo storico e antropologo Johann Jakob Bachofen (1815-1887) espone nella sua opera cardine *Das Mutterrecht* (*Il diritto materno*, 1861), basata sulla dialettica tra matriarcato e patriarcato. Ma, come precisa Massimo Fusillo, "il punto più importante, per la poetica pasoliniana, non è l'opposizione materno/paterno, e nemmeno quella più pertinente maschile/femminile, ma è l'assimilazione di questi elementi arcaici da parte del nuovo mondo moderno, il momento appunto della sintesi".⁹⁹ Pertanto, l'equilibrio tra Erinni e Eumenidi risulta decisivo a consentire all'essere umano di esplorare gli elementi irrazionali propri di un'epoca arcaica e reintegrarli, mediante la ragione, nella società moderna.

La traduzione pasoliniana si conclude con l'espressione "Dio si è pacificato con la Morte", che comunica efficacemente la convivenza idilliaca tra sfera celeste (Zeus) e mondo ctonio (Moirai). Atena, divinità razionale, pur essendo vincitrice, continua a custodire per sempre l'irrazionalità delle Erinni.¹⁰⁰

⁹⁷ P. P. Pasolini, "Lettera del traduttore" in Pasolini 2001a, 1009.

⁹⁸ Id., "Dialoghi con Pasolini" su "Vie Nuove" in Pasolini 2001a, 1219.

⁹⁹ Fusillo 2022, 145.

¹⁰⁰ Cfr. Lago 2018, 116.

Infatti, grazie alla ragione, l'umanità può vivere in armonia con l'universo caotico irrazionale, confrontandosi con problematiche esistenziali, quali l'angoscia della finitudine, la sofferenza umana, il senso di appartenenza a una comunità e la relazione con il sacro.

Nello stesso anno, Pasolini lavora alla traduzione dell'*Antigone*, lasciando però il lavoro interrotto. Anche in questo abbozzo si registra una forte attenzione verso le tematiche del dolore e della morte. La tragedia di Sofocle è d'altronde incentrata sulla contrapposizione tra l'ineluttabilità del destino e la fragilità della natura umana. Come si vedrà nel capitolo successivo, l'eroina tragica rappresenta il *deinòn*, lemma dal significato ambiguo con cui i Greci intendevano qualcosa di "tremendo" che la società razionalista cercava di occultare.

L'*Antigone* pasoliniana sembra ereditare i tratti identitari di Ismene in *Edipo all'alba*, recuperando il ruolo di protagonista della vicenda tragica. Singolare a tal riguardo è la traduzione del verso 39, in cui il poeta attribuisce a Ismene l'aggettivo "sciagurata" (*ταλαιφρον*) che nel dramma sofocleo è associato ad Antigone.

L'autocommiserazione della donna non è simulata come nei casi di Clitennestra e Medea, ma esprime piuttosto l'intenzione del poeta di creare una disparità tra Ismene, che è "persa nel vortice dell'incapacità di agire" e Antigone, che è "caratterizzata [...] da un limpido proposito 'civile' da portare avanti ad ogni costo".¹⁰¹ "Puoi decidere, se vuoi patire e agire con me", è la replica della protagonista, dove "vuoi" sostituisce "devi", inizialmente previsto dal traduttore.¹⁰²

L'impiego dei verbi modali suggerisce che anche Ismene – personaggio marginale nella vicenda tragica – è chiamata ad avviare un percorso di introspezione e prendere una decisione in assoluta libertà. E di fronte al rifiuto da parte della ragazza di sfidare la legge di Creonte, Antigone ribadisce che ogni decisione è frutto della sua volontà: "Tu sei libera. Se poi vorrai agire, / non avrò più la gioia di sentirti con me".¹⁰³

Un'ulteriore conferma dell'affinità tra Antigone e l'Ismene pasoliniana, protagonista di *Edipo all'alba*, si riscontra nella traduzione dei versi 69-77: "io lo seppellirò, nostro fratello, / e mi sarà dolce per questo morire. / Starò sotterra con lui, legata da amore, / piamente sacrilega".¹⁰⁴

La coppia ossimorica "piamente sacrilega", preceduta dall'espressione "legata da amore", lascia intendere che la ribellione di Antigone è inerente alla sfera della sessualità.

¹⁰¹ *Ivi*, 136.

¹⁰² P. P. Pasolini, "Antigone" in Pasolini 2001a, 1014.

¹⁰³ *Ivi*, 1015-1016.

¹⁰⁴ *Ivi*, 1016.

In tal caso, Antigone figura come l'esempio mitico di Pasolini, condannato anche lui dall'opinione pubblica per la sua passione amorosa verso i ragazzi.

Da questa prima indagine emerge come le incertezze, le difficoltà e i freni inibitori di Pasolini confluiscono in una produzione multiforme. I componimenti poetici giovanili e le traduzioni dai classici rappresentano una prima attestazione del suo interesse verso un mondo storico, in cui prevale un'istintività soffocata e repressa dalle convenzioni borghesi. Ciò che colpisce l'autore è la capacità che tale forza primigenia ha, una volta emersa, di mettere a nudo e di travolgere le sovrastrutture sociali assieme alle catene ideologiche.

Nel momento in cui si manifesta l'interesse e il bisogno della poesia di impegno, Pasolini avverte lo 'scandalo della contraddizione', essendo scisso tra la vicinanza al pensiero di Gramsci e l'amore viscerale per il sottoproletariato, che, portatore di una primigenia innocenza, sembra immerso in una dimensione atemporale.

La crisi culturale e antropologica che la società italiana degli anni Sessanta stava vivendo a causa dello sviluppo dilagante del capitalismo e l'incompatibilità con l'atteggiamento antitradizionalista dei movimenti neoavanguardistici indussero Pasolini a concepire il cinema come un mezzo d'espressione più efficace tanto del linguaggio poetico quanto del romanzo per manifestare la sua ostilità al consumismo borghese: "ho scoperto molto presto che l'espressione cinematografica mi offriva, grazie alla sua analogia sul piano semiologico [...] con la realtà stessa, la possibilità di raggiungere la vita in modo più completo".¹⁰⁵

In seguito alla crisi dell'ideologia marxista, denunciata apertamente nel film *Uccellacci e uccellini* (1966), Pasolini continua la sua opera di enunciazione e reintegrazione del sacro nella società contemporanea ricorrendo pure agli strumenti dell'antropologia e della psicanalisi:

Marxisti o no, siamo tutti coinvolti in questa fine di un mondo. [...] Per di più, attualmente, il neocapitalismo sembra seguire la via che coincide con le aspirazioni delle 'masse'. Così scompare l'ultima speranza in un rinnovamento dei valori attraverso la rivoluzione comunista".¹⁰⁶

Da tale cambiamento di prospettiva deriva l'inclinazione di Pasolini a rivolgere il suo sguardo di poeta e regista a un mondo lontano e passato, senza astrarsi dal tempo presente.

¹⁰⁵ Cfr. P. P. Pasolini, "Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy [1969-1975]" in Pasolini 1999, 1413.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, 1448.

Come constata David Ballerini, la dimensione storica che caratterizza i contenuti del cinema pasoliniano riflette “quel disperato tentativo di salvaguardia e di reintegrazione degli antichi valori tentato da Pasolini nei confronti della società”.¹⁰⁷

Alla valorizzazione dei singoli aspetti della realtà e alla straordinaria capacità di combinare attività poetica e cinematografica si devono i film del ‘cinema di poesia’ pasoliniano (*Edipo re*, 1967; *Teorema*, 1968; *Porcile*, 1969; *Medea*, 1969) in cui il regista “mette in atto [...] quel nuovo tipo di poetica dallo sguardo straniato, che congiunge espressionismo e realismo”.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ballerini 2013, 89.

¹⁰⁸ Passannanti 2008, 19.

1. *Edipo re*: rivisitazione ‘astorica’ del mito greco

La più grande attrazione di ognuno di noi è verso il Passato, *perché è l'unica cosa che noi conosciamo ed amiamo veramente*.¹

1.1 Il linguaggio universale del mito greco

Edipo re (1967) è un'opera paradigmatica per comprendere l'evoluzione del pensiero di Pasolini a cavallo tra la prima e la seconda fase del suo cinema. Questo capitolo mira a sottolineare come nel film riecheggi il significato originario del termine *mythos* – il racconto orale autorevole, strettamente correlato al discorso poetico – e come nella vicenda mitica di Edipo si riflettano la tragedia del proletariato, già rappresentata in *Accattone* (1961), assieme a quella personale del regista.

Il mito divino, che narra di personaggi e avvenimenti avvenuti in un tempo lontano e in un mondo organizzato in modo diverso, funge da modello archetipico di azioni ripetute nella realtà storica.² È la ricerca di tale momento primigenio a plasmare la mentalità arcaica. Per citare Mircea Eliade, “la ‘storia’ delle società primitive si riduce esclusivamente agli avvenimenti mitici successi ‘in illo tempore’ e che non hanno mai cessato di ripetersi fino ai nostri giorni”.³ La ciclicità temporale, vero e proprio criterio di misura degli eventi, permette alle culture arcaiche di delineare i confini tra gli eventi ‘sacri’, cioè quelli con un precedente mitico e gli eventi ‘profani’, che rispondono alla logica moderna di tempo lineare e irreversibile. Secondo lo psicanalista e filosofo statunitense James Hillman,

[d]ietro ciascuna interpretazione della storia c'è ancora la storia. È la storia che fornisce l'invisibile fondale sul quale tutte le analisi proiettano la propria luce. Il mito rimane sempre un po' al di là rispetto alle spiegazioni che ne diamo e di sé non dà alcuna spiegazione. I miti scivolano nell'invisibile. Mostrano un viso ammaliatore, ma ciò che hanno dietro, quando li scrutiamo da vicino, svanisce.⁴

D'altronde, l'onnipresenza del soprannaturale, quale cifra fondamentale dell'esperienza del sacro, ha governato regolarmente l'esistenza del popolo greco, manifestandosi in diverse forme

¹ P. P. Pasolini, “Pilade” in Pasolini 2001, 389 (corsivo nell'originale).

² G. Guidorizzi, “Edipo. Il gioco del destino” in Guidorizzi 2018, 12.

³ Cfr. Eliade 1976, 250.

⁴ Hillman 1997, 124-25.

religiose e culturali.⁵ Significativo a tal riguardo è *The Greeks and the Irrational (I Greci e l'irrazionale, 1951)* del filologo e antropologo irlandese Eric Robertson Dodds, che, attestando la presenza di elementi irrazionali nell'universo ellenico, sfida la visione stereotipata di una Grecia puramente razionale.

In età arcaica, la poesia epica, mediante la personificazione delle potenze divine e la riorganizzazione dei racconti sul politeismo greco, contribuisce a una svolta intellettuale, creando un sistema di culti e rituali che regolano il rapporto della collettività con il sacro.⁶ Un ruolo cardine è svolto dall'aedo, il solo in grado di risalire alle origini del tempo storico e di decifrare l'invisibile grazie a *Mnēmosynē*, la dea della Memoria, madre delle Muse e responsabile della funzione poetica. Come scrive lo storico francese Jean-Pierre Vernant, *Mnēmosynē*, superando i confini tra passato e presente, “getta un ponte tra il mondo dei vivi e l'aldilà a cui ritorna tutto ciò che ha lasciato la luce del sole”.⁷ Inoltre, prosegue Vernant, grazie a Memoria, i poeti e gli indovini ottengono “il privilegio di vedere la realtà immutabile e permanente [nonché di entrare] in contatto con l'essere originario, di cui il tempo, nel suo cammino, scopre agli uomini solo un'infima parte, e per nasconderla subito”.⁸

Tuttavia, la religione olimpica, basata su un'osmosi tra la dimensione umana e quella divina, si rivela insufficiente a risolvere questioni esistenziali legati alla morte e al timore dell'invisibile. Di conseguenza, sorge nella collettività una maggiore esigenza di giustizia legata al nesso tra colpa e castigo e tra virtù e compenso, assieme all'idea di un aldilà completamente differente dall'universo umbratile e indistinto rappresentato nel libro VI dell'*Odissea*.

L'esperienza religiosa greca si arricchisce allora di culti misterici celebrati fuori dallo spazio pubblico, quali i misteri eleusini,⁹ che, incentrati su una comprensione profonda del ciclo di vita, morte e rinascita, offrono agli iniziati, come un 'risarcimento' eterno, la speranza di vita nell'aldilà. Non stupisce che tali culti, affini per diversi aspetti al cristianesimo, trovino ampia diffusione tra le classi emarginate, maggiormente predisposte ad accogliere la sofferenza nella loro esistenza come un mezzo per raggiungere la felicità oltre la vita terrena.

Accanto ai misteri eleusini nascono altri movimenti religiosi settari, quali il “dionisismo” e l'orfismo, che si pongono come radicali alternative alla religione cittadina.

⁵ Cfr. M. Vegetti, “L'uomo e gli dei” in Vernant 2012, 306: “[...] la divinità non è lontana e inaccessibile, la sua frequentazione caratterizza, si può dire, ogni momento significativo dell'esistenza privata e sociale”.

⁶ Cfr. *ivi*, 314-17.

⁷ Vernant 1978, 101.

⁸ *Ivi*, 399.

⁹ *Ivi*, 327-28.

Vernant parla di “cornice di raggruppamento”, una forma alternativa di aggregazione religiosa offerta dal dionisismo a coloro che “si trovano in margine all’ordine sociale riconosciuto”.¹⁰ Dioniso, il dio inafferrabile, immagine dell’alterità, offre agli adepti una forma di liberazione dai vincoli della comunità e, allo stesso tempo, un’esperienza ‘primitiva’ del soprannaturale. Secondo Mario Vegetti, “l’orfismo ha probabilmente visto in Dioniso il dio dell’innocenza originaria e perduta, della pacificazione tra gli uomini e tra uomini e natura, che le violente società della guerra e della politica avevano messo in crisi”.¹¹ In entrambi i sistemi, perciò, seppur con modalità diverse, l’universo mitico e i rituali ad esso connessi costituiscono le basi della nuova esperienza religiosa.

Il mito continua a mantenere una certa rilevanza nel tempo, benché l’affermarsi della filosofia ionica lo ridimensioni a semplice narrazione, priva di logica e verità. A partire dal XVIII secolo, il discorso mitico riacquista una certa autorevolezza, grazie a nuove modalità di pensiero che preparano il terreno a discipline quali la sociologia e l’antropologia. Soprattutto in periodi di forti cambiamenti politici ed economici, come negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, un presunto ritorno agli albori della civiltà risponde al bisogno generale di ritrovare le proprie radici e di guardare al repertorio mitologico come materiale utile alla comprensione della storia dell’umanità.

Anche Pasolini rientra nella cerchia degli intellettuali che si rivolgono al mito in modo innovativo. Sulla linea dell’*Orestide* (1960), film come *Edipo re* e *Medea* (1969) offrono in forma filmico-poetica una più profonda comprensione del ruolo del mito nella cultura occidentale, in accordo con il punto di vista adottato dallo storico delle religioni Angelo Brelich:

Ri-narrare il mito tradizionale – mentre con l’andare del tempo cambiano le occasioni, cambiano gli ascoltatori, cambia il narratore stesso – significa ri-crearlo di volta in volta, realizzarlo sempre con nuovi mezzi, ciò che già esclude una ripetizione meccanica, richiedendo un contributo creativo da parte del narratore.¹²

Il *Vangelo secondo Matteo* (1964) segna un cambio di rotta nel cinema pasoliniano, fino a quel momento incentrato sul mondo delle borgate romane. Il film nasce dalla contaminazione tra lo sguardo ‘marxista’ del regista sulla storia di Cristo e la prospettiva di un credente, con il risultato

¹⁰ Vernant 1978, 363.

¹¹ M. Vegetti, “L’uomo e gli dei” in Vernant 2012, 332.

¹² A. Brelich, “La metodologia della scuola di Roma” in Gentili e Paioni 1973, 30.

di una compresenza organica di umano e divino, storico e astorico, laico e religioso. Anche la commistione di elementi pittorici è frutto della strategia pasoliniana di far dialogare svariati registri:

io in quanto autore, autore in qualche modo colto, pensavo a questi riferimenti pittorici; ma era il personaggio attraverso cui io vedevo la storia di Cristo, in quanto figlio di Dio, che fondeva tra loro questi riferimenti pittorici, fino ad un fondamentale realismo, che io ho voluto chiamare nazional-popolare, perché nel momento stesso in cui compivo un'opera di sincerità religiosa, cioè volevo anche essere vicino a coloro credono, ai cattolici, attraverso lo stesso processo di identificazione mia, con un personaggio a cui credo, ho compiuto un'opera profondamente gramsciana, cioè ho fatto, almeno nelle intenzioni un film che Gramsci avrebbe chiamato nazional-popolare proprio per lo stesso processo di contaminazione stilistica.¹³

D'altra parte, Pasolini stesso ammise in un'intervista di essere animato da una forma di religiosità conforme al suo laicismo, proprio perché svincolata dai dogmi delle religioni istituzionalizzate:

io ho semplicemente una tradizione culturale laica. Come del resto l'enorme maggioranza degli scrittori e uomini di cultura in Italia o in Francia, nei paesi occidentali, il mio laicismo è di quel tipo lì, estremamente normale. Se invece per religione si intende qualcos'altro, non una confessione, non una fede, ma *una forma anche permanente o arcaica dello spirito*, cioè il *momento irrazionale dello spirito*, beh... devo ammettere che questa c'è.¹⁴

La combinazione dei due aggettivi “permanente” e “arcaica” implica l'eternità di valori universali ben radicati nell'animo umano fin dalla preistoria, quando miti e rituali costituivano l'essenza dell'incontro con il divino. “Lo spirito primitivo non inventa miti: li vive” spiega Carl Gustav Jung, riportando alla luce la funzione originaria del mito percepito dalle comunità arcaiche come parte integrante della vita quotidiana piuttosto che come mero prodotto narrativo.¹⁵

¹³ Cfr. P. P. Pasolini, “Dichiarazioni, inchieste, dibattiti [1959-1975]” in Pasolini 1999, 809.

¹⁴ Fonte: Id., *Le confessioni di un poeta*, intervista a cura di Fernaldo Di Gianmatteo, produzione RTSI, 1967 (corsivo mio).

¹⁵ Jung, “Psicologia dell'archetipo del Fanciullo” in Jung e Kerényi 1972, 107. Cfr. pure Malinowski 2011, 12: “Myth as it exists in a savage community, that is, in its living primitive form, is not merely a story told but a reality lived”.

Nel *Vangelo secondo Matteo*, Pasolini si serve del parallelismo Gerusalemme-Matera per riportare alla luce la sacralità che quei luoghi arcaici incarnano rispetto alla Gerusalemme reale, ormai contaminata dal capitalismo. Come scrive Roberto Chiesi, “Matera, l’ultima città del mondo diventava Gerusalemme, la città sacra per ogni credente, la città della Passione e della morte di Cristo”.¹⁶

Ambientare la storia di Gesù a Matera e a Massafra significava quindi per Pasolini consolidare il legame con il passato, di cui il popolo dell’Italia meridionale è portavoce:

ho ricostruito quel mondo di duemila anni fa sotto il segno dell’analogia: al popolo di quel tempo ho sostituito un popolo analogo (il sottoproletariato meridionale), al paesaggio ho sostituito un paesaggio analogo (l’Italia mediterranea del sud), alle sedi dei potenti delle sedi analoghe (i castelli feudali dei normanni).¹⁷

Anche *Edipo re* – come successivamente *Medea* – è concepito all’insegna dell’analogia: la campagna dell’Italia settentrionale e il ‘Terzo Mondo’ divengono gli spazi privilegiati dal regista per rievocare la propria esperienza autobiografica e per risalire, attraverso il mito di Edipo, alle origini del sacro.

Come Cristo è immagine primordiale del sacrificio, così Edipo appare come archetipo dell’alterità, condannato da un destino ineluttabile a trasgredire con il parricidio e con l’incesto le leggi della civiltà umana. Nel contesto mitico, la trasgressione è l’elemento determinante della complessità e della natura semi-divina di Edipo, di cui persino la morte è avvolta nel mistero:

Nunzio: [...] Tutti udimmo le sue parole e tutti facemmo scorta alle ragazze versando lacrime copiose; ma dopo esserci allontanati, ben presto ci voltammo e scoprimmo che lui non c’era più, in nessun luogo, mentre il nostro sovrano [Teseo], rimasto solo, teneva la mano davanti alla fronte per proteggersi la vista, come avesse assistito a qualcosa di spaventoso, di intollerabile allo sguardo [...] Di quale morte sia scomparso nessuno può dire, salvo Teseo.¹⁸

Sulla falsariga dei tragediografi greci, Pasolini apre nuovi orizzonti, anche se non ‘ortodossi’, nell’ambito della classicità, in particolar modo attraverso la rappresentazione del mito in nuovi

¹⁶ R. Chiesi, “Matera, Gerusalemme dell’Italia umile e città di morte” in Locantore 2015, 16.

¹⁷ Cfr. P. P. Pasolini, “‘Astrologico’ il Vangelo?” in Pasolini 2021b, 270.

¹⁸ Sofocle, “Edipo a Colono” in Sofocle 2012, 394-95.

scenari. Friuli, Roma, il Meridione italiano e i Paesi extra-occidentali sono i luoghi ideali agli occhi del regista per la loro “purezza assoluta, non contaminata dalla razionalità borghese, non ossessionata dal tarlo del futuro: una vitalità barbarica, quasi animalesca, tutta vissuta al presente”.¹⁹ In queste ‘oasi sacre’, sottratte alla logica del consumismo capitalistico, i personaggi dei film pasoliniani diventano figure ‘archetipiche’ funzionali alla riscoperta del sacro nella società contemporanea. Tale approccio avvicina Pasolini al pensiero di Jung:

se gli archetipi non si possono eliminare o neutralizzare, vuol dire che ogni nuovo grado di differenziamento della coscienza culturale deve misurarsi con il compito di trovare una nuova “interpretazione” adeguata a quel nuovo grado raggiunto, e precisamente per poter ricollegare la vita passata vivente ancora in noi con la vita presente che minacciava di staccarsi da questa. Se ciò non avviene, si produce una coscienza sradicata, disorientata nei riguardi del passato, completamente alla mercé di ogni suggestione, vale a dire praticamente disposta a soccombere alle epidemie psichiche.²⁰

Rispetto agli antichi poeti tragici, il regista recupera l’originaria essenza metastorica e simbolica del mito, ossia una forma di narrazione ancorata non ad un particolare periodo storico, ma alla Storia in senso assoluto. *Edipo re* è il primo film che vede la vicenda mitica del protagonista svincolata dalle cornici storiche del prologo e dell’epilogo, perché ripensata in una dimensione atemporale, resa ancora più misteriosa dall’ambientazione in uno spazio desertico.²¹

Non bisogna dimenticare che l’avvicinamento di Pasolini al cinema nasce dalla forte necessità di superare lo schermo della parola letteraria, a suo avviso insufficiente per conoscere la realtà nella sua interezza. Il linguaggio cinematografico, invece, grazie alla forza espressiva dell’immagine che lo rende “transnazionale” e universale, consente a Pasolini non solo di travalicare le barriere storiche e culturali, ma anche di esprimere pienamente il proprio amore per il mondo circostante.²²

¹⁹ Cfr. Fusillo 2022, 35.

²⁰ C. G. Jung, “Psicologia dell’archetipo del Fanciullo” in Jung e Kerényi 1972, 110.

²¹ Cfr. P. P. Pasolini, “Pier Paolo Pasolini e l’autobiografia”, intervista a cura di Marisa Rusconi, “Sipario”, n. 258, ottobre 1967 in Pasolini 2015b, 129. Si veda anche White 1977, 30-31: “Sophocles took myth and put it into history. Pasolini, on the other hand, while acknowledging that many of the elements which constitute the Oedipus myth are historical, chooses to place Oedipus outside of history”.

²² P. P. Pasolini, “Pasolini on Pasolini: interviews with Oswald Stack” in Pasolini 1969, 29: “the language of the cinema is not a national language, it is a language I like to define as ‘transnational’ (not ‘international’, because

In tale prospettiva, il regista, animato da una sincera dedizione alla salvaguardia delle radici culturali, si apre alla scoperta di realtà periferiche: “Ma io, come il dottor Hyde, ho un'altra vita. Nel vivere questa vita, devo rompere le barriere naturali (e innocenti) di classe. Sfondare le pareti dell'Italietta, e sospingermi quindi in un altro mondo: il mondo contadino, il mondo sottoproletario e il mondo operaio”.²³ La spinta verso le classi umili è una delle peculiarità che influenza Pasolini anche in ambito letterario. In risposta alla crisi della narrativa tradizionale, lo scrittore ‘corsaro’ reagisce con la contaminazione di generi, distinguendosi come un intellettuale poliedrico e autentico.

1.2 Il mito in Sofocle: il potere del *deinón*

La tragedia greca è il genere teatrale e letterario che, per dirla con Marcello Massenzio, “serve a fare esistere il mito nella tradizione greca”.²⁴ Al poeta tragico, che “deve tradurre in termini teatrali il sistema culturale degli spettatori e il loro immaginario collettivo”, spetta il meticoloso lavoro di selezionare il materiale mitico e di inserire varianti tematiche nei racconti mitologici.²⁵ In tal modo, il mito assume una nuova valenza simbolica in relazione alle problematiche dell'Atene del V secolo a.C., perdendo “il suo arcaico carattere tribale”.²⁶

Trapiantati nel contesto teatrale, i personaggi omerici, già parte della memoria collettiva, acquistano maggiore vitalità, soprattutto per merito della finzione scenica realizzata dagli attori. Come nota Giulio Guidorizzi, “[l]a rappresentazione teatrale non fa altro che amplificare il modello comunicativo praticato dai rapsodi che si esibivano declamando episodi di Omero”.²⁷ L'effetto complessivo è una magica compresenza di passato e presente, di eroi leggendarî che, tramite l'uso di maschere, si animano e diventano presenza tangibile.²⁸

Ne consegue che le tragedie greche si configurano come modelli culturali innovativi in cui il mito, simbolo di una tradizione del passato, sopravvive in quanto termine di paragone per

this is ambiguous) and ‘transclass’—i.e., a worker or a bourgeois, a Ghanaian or an American, when they use the language of the cinema all use a common system of signs. [...] The passion that had taken the form of a great love for literature and for life gradually stripped itself of the love for literature and turned to what it really was – a passion for life, for reality, for physical, sexual, objectual [*oggettuale*], existential reality around me”.

²³ P. P. Pasolini, “Scritti corsari” in Pasolini 1999, 320.

²⁴ M. Massenzio, “Aspetti del rapporto mythos-logos nella cultura greca. II” in Gentili e Paioni 1973, 64.

²⁵ G. Guidorizzi, “Caratteri generali del teatro greco” in Guidorizzi 2003, 4.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. *ivi*, 5.

²⁸ Cfr. Ieranò 2024, 112.

affrontare tematiche universali e avvertite come ancora irrisolte, se non irresolubili, quali il dolore umano e l'ineluttabilità del destino. Secondo Guidorizzi,

l'alterità è uno dei motori fondamentali della tragedia. Il mito è di per se stesso un mondo 'altro' rispetto a quello dell'esperienza reale del pubblico: un mondo circoscritto in un lontanissimo passato, percorso da forze ed energie che pur facendo parte di un immaginario collettivo si estendono molto oltre gli orizzonti comuni.²⁹

Ma è nella diversità della realtà mitica che il poeta tragico può esplorare la complessità dell'animo umano e portare in scena il cosiddetto *deinón*, termine ambiguo con cui i greci indicavano la percezione arcaica del divino, fondata sulla duplice sensazione di terrore e di stupore che l'essere umano provava di fronte ai fenomeni straordinari della realtà circostante. Come scrive Martin Heidegger, "[l]a parola *deinón* è ambigua, di quella inquietante ambiguità del dire dei Greci che pervade le contrastanti contrapposizioni dell'essere".³⁰

Con il suo teatro, Sofocle mette in scena il contrasto tra una visione arcaica del mondo imperniata sul *deinón* e la mentalità 'progressista' della società a lui contemporanea, che ha rimosso questo sentimento primordiale. Seguendo l'analisi di Adriana Cavarero,

[i]l processo di civilizzazione è un processo in cui ci si stacca dalla natura, dal primato si passa all'uomo. Nel mito, almeno in ambito mediterraneo, il processo di civilizzazione ha sempre a che fare con l'ordine politico. Ciò che viene cacciato altrove, l'escluso, è ciò che è *deinón* (tremendo, terribile). Ecco perché la città diventa un ordine confortevole. La grandezza di Sofocle sta nel dire tutto questo, cioè nel far capire che tutto ciò che è fuori è *deinón*, ma anche il processo di civilizzazione, l'ordine politico è *deinón*.³¹

Esemplare a tal riguardo è il secondo stasimo dell'*Antigone* (442 a.C.), un'apologia dell'ingegnosità (*techne*) dell'essere umano, che viene definito con il termine *deinóteron*, "il più tremendo" di tutte le cose, proprio per essersi distinto dal mondo animale e aver soggiogato la natura:

²⁹ G. Guidorizzi, "Caratteri generali del teatro greco" in Guidorizzi 2003, 13. Si veda anche Brelich 1958, 25: "il mito narra di eventi che presenta come svoltisi in un tempo antico, anteriore, generalmente, ai tempi di cui vive ancora il ricordo o di cui esiste una documentazione storica, ma soprattutto caratterizzato come *diverso* da quest'ultimo periodo".

³⁰ Heidegger 1990, 157. Si osservi anche Otto 2009, 59-61.

³¹ Cavarero 2021, 19-20.

Molti sono i prodigi
 e nulla è più prodigioso
 dell'uomo,
 [...]

Degl'illari uccelli la specie
 e le stirpi delle bestie selvagge
 e la prole del mare
 accerchia e cattura
 nelle spire attorte delle reti
 astutamente l'uomo; e doma
 con le sue arti
 la fiera che ha silvestre covile fra i monti
 [...]

E apprese la parola
 e l'aereo pensiero
 e impulsi civili
 e come fuggire i dardi
 degli aperti geli e delle piogge
 [...]

Scopritore mirabile
 d'ingegnose risorse,
 ora al bene
 ora al male s'incammina:
 in alto nella città
 se conserverà le leggi della sua terra
 con la giustizia che ha giurato;
 fuori dalla città,
 se per audacia si macchierà d'infamie.³²

La straordinarietà dell'essere umano risiede esclusivamente nel suo essere *politēs*, cittadino che vive in linea con il senso di giustizia della comunità civile. Come puntualizza Franco Ferrari, "l'inno alla ricchezza di risorse e di inventiva di questo 'essere prodigioso' si prospetta soltanto come preambolo 'concessivo' all'eventualità che l'uomo non osservi la giustizia e finisca pertanto *apolis*, emarginato dalla sua città".³³

³² Cfr. Sofocle, "Antigone" in Sofocle 2012, 83.

³³ F. Ferrari, "Introduzione" in Sofocle 2012, 5.

Sofocle, dunque, struttura il canto in modo da far trasparire il ‘lato oscuro’ della *polis* periclea e da offrire una considerazione più profonda del divino, che oltrepassa i confini della città-stato e della sua politica logocentrica e fallocratica.³⁴ Dopotutto, il teatro tragico si configura come spazio di critica, in cui è la violenza giustificata dalla necessità politica a essere messa in discussione. Per dirla con Giorgio Ieranò: “[i] problemi etici e i conflitti di valori che l’assemblea metteva fuori dalla porta quando decretava la morte per i nemici e i rivoltosi, ritornavano nella città dalla finestra del teatro in una forma che non lasciava spazio a soluzioni univoche e rassicuranti”.³⁵

In *Antigone*, mediante la dialettica tra legame consanguineo e legge della città, il tragediografo problematizza la struttura androgina della *polis* noncurante della *Dike* (“giustizia”) divina, che tutela il corpo femminile come potenza generatrice di vita. Creonte, colpevole di aver turbato la giustizia cosmica lasciando il cadavere di Polinice tra i vivi e il ‘corpo vivo’ di Antigone sottoterra, subisce la punizione divina, ritrovandosi lui stesso ‘corpo vivo’ in mezzo ai cadaveri di Antigone, del figlio Emone e della moglie Euridice.

Perciò, nella percezione sofoclea, la *polis*, rappresentata da Creonte e fondata dalla violenza fraticida di Eteocle e Polinice, è colpevole di non riconoscere il proprio *deinón* nella misura in cui considera il corpo femminile come ‘altro’ e occulta la propria origine ‘tremenda’.³⁶ È la solitudine che induce il sovrano non solo a concedere la sepoltura a Polinice, ma anche a rivalutare la potenza della divinità, capace di accecare la mente dell’essere umano in modo simile all’atavica *Ate* (“maledizione”) dell’universo omerico: “Ahimè infelice, finalmente ho capito. Un dio, sì un dio allora mi percosse sul capo col suo peso enorme, e su atroci sentieri mi travìò, ahimè, e col piede calpestò la mia felicità. Ah, patimenti intollerabili degli uomini!”.³⁷

L’*Antigone* appare così una tragedia del caos o, per citare ancora Cavarero,

arcaica nel senso letterale della parola, una tragedia dell’*arche* [*sic*]. Ossia una tragedia che dice dell’*origine* dell’uomo, in quanto specie che si stacca da quell’animale, e ne affida però la narrazione a due ipotesi al pari tremende. La prima delle quali, sul versante del tremendo femminile, allude a una nuda vita, vicina al

³⁴ Cavarero 2024, 20.

³⁵ Ieranò 2024, 147.

³⁶ Cfr. Cavarero 2024, 24: “l’ordine politico, nel suo rappresentarsi nelle ideologie, nelle costruzioni teoriche della giustificazione di tutto ciò, dimenticherà ciò che l’ha fondato, cioè un fraticidio, la violenza, la guerra”.

³⁷ Sofocle, “Antigone” in Sofocle 2012, 151.

selvaggio corporeo e al profondo carnale [...] La seconda invece, sul versante del tremendo maschile, che inaugura il distacco dalla bestia potendo ormai, sì, tutto con la tecnica e l'ingegno dominare, ma non una morte che si è fatta in tal modo individuale coscienza e attesa del morire.³⁸

Anche Antigone, eroina tanto celebrata nel Novecento per il suo anticonformismo, palesa nella consacrazione al vincolo familiare il proprio *deinón*: “Certamente non avrei intrapreso questa audacia sfidando il volere della città né per i figli, né se avessi visto putrefarsi il corpo del mio sposo”.³⁹ Tale contraddizione è dovuta alla natura intrinseca della tragedia greca, che, non essendo un'opera propagandistica, fa emergere le ambiguità della vita reale, privando il pubblico di una netta distinzione tra bene e male.⁴⁰

Allo stesso modo, l'*Edipo re* sofocleo si impernia sull'antitesi tra la mentalità emancipatrice della società ateniese dell'età classica e l'ottica più tradizionale della società arcaica, legata a un rapporto più diretto con il divino. Inizialmente Edipo, nel maledire il colpevole dell'omicidio di Laio, si pone sullo stesso piano del dio Apollo. In seguito allo scontro con Tiresia, il tiranno ripone fiducia esclusivamente nella razionalità per risolvere il mistero della morte di Laio. Nel corso dell'investigazione, Edipo appare ironicamente come il 'timoniere' del popolo, un'immagine consona alla celebrazione della grandezza umana del secondo stasimo dell'*Antigone*.

Ancora una volta, dal personaggio sofocleo trapela la critica all'eccessiva esaltazione dell'essere umano promossa dalla società coeva a Sofocle.⁴¹ Tuttavia, alla fine del dramma, Edipo si ricongiunge con la dimensione divina, accettando prima lo status di 'orfano' e in seguito, una volta scoperta la verità, il grave peso della colpa.

Persino Giocasta, in preda alla paura di fronte alla vulnerabilità di Edipo, si reca al tempio confidando nell'aiuto divino. Una volta confermata la supremazia della divinità, il cieco re tebano può assurgere allo stato di profeta che trae dal passato il suo significato profondo.

Nella cornice della cultura teatrale, il razionalismo dell'Atene periclea, città florida e fiera del proprio progresso intellettuale e politico, viene messo in discussione dal passato mitico.⁴² La

³⁸ Cavarero 2024, 47 (corsivi dell'autrice).

³⁹ Sofocle, “Antigone” in Sofocle 2012, 125.

⁴⁰ Cfr. Ieranò 2024, 147.

⁴¹ Cfr. Knox 1985, 116.

⁴² Cfr. Rocco 1997, 49: “Here is one more way in which Sophocles’ *Oedipus Tyrannos* turned the ‘enlightened’ present into a problem that the mythical past could illuminate from within the tradition of a public festival”.

vicenda di Edipo, rivisitata da Sofocle, appare dunque più ‘tragica’ laddove designa l’esistenza umana come un irrisolvibile enigma. Come fa presente Guidorizzi,

[n]ell’ *Edipo re* infatti emergono non solo i grandi temi che rendono senza tempo la tragedia greca – come il destino, la volontà, le passioni, lo scandalo dell’ingiustizia e del dolore – ma anche domande che accompagnano l’identità dell’uomo contemporaneo, un uomo che cavalca orgogliosamente il progresso che lui stesso ha costruito nei tempi ma è anche consapevole che non tutto, forse nemmeno molto, dipende dalla sua intelligenza e che nelle profondità dell’anima ci sono zone ingovernabili.⁴³

Edipo, innocente e colpevole allo stesso tempo, è l’ambiguità per eccellenza che fa crollare le certezze della *polis*.⁴⁴ Tale complessità d’animo spiega la vitalità e il successo dei personaggi sofoclei, risoluti nel rifiutare ogni compromesso e nell’accettare dignitosamente la solitudine o la morte di fronte a un destino inesorabile. Oltre al fato e al dilemma del cammino giusto da intraprendere, l’emozionalità puramente umana si qualifica come un tratto distintivo della tragedia sofoclea.⁴⁵ Seguendo la lettura di Jacqueline de Romilly, “Edipo conosce l’estrema miseria della solitudine per accedere ad una solitudine che si colloca oltre l’umano”.⁴⁶

Pertanto, *Edipo re* non è un dramma ‘astratto’, dove tutto è in balia del destino, ma una tragedia in cui la dimensione umana, assieme a quella divina, gioca un ruolo decisivo. In tale prospettiva, la sofferenza del protagonista è parte integrante del percorso di riaffermazione della propria esistenza.⁴⁷

1.3 Il mito secondo Pasolini: ritorno alle radici culturali

Secondo Walter Otto, “[u]na cosa si può affermare con certezza della tragedia greca: essa volle superare e distruggere il bagliore dell’apparenza tramite l’implacabile verità”.⁴⁸

⁴³ Guidorizzi 2020, 8.

⁴⁴ Cfr. Segal 1999, 207: “Intelligent but irascible, humane but violent, compassionate but potentially ruthless... Oedipus sums up all the essential paradoxes of man’s nature”.

⁴⁵ Cfr. Guidorizzi 2020, 23: “*Edipo re* è la tragedia delle passioni, oltre che del destino e della scelta”.

⁴⁶ De Romilly 1996, 86.

⁴⁷ F. Ferrari, “Introduzione” in Sofocle 2012, 13.

⁴⁸ Otto 2016, 348.

In una prospettiva simile, ricorrere alla tragedia come modello interpretativo significa per Pasolini distruggere il bagliore della coeva società materialistica, a suo avviso responsabile di aver reso gli esseri umani “macchine che sbattono l’una contro l’altra” (un’espressione significativa risalente all’ultima intervista che Pasolini rilasciò a Furio Colombo il 1° novembre 1975, poche ore prima di essere assassinato).⁴⁹

Infatti, nel cinema pasoliniano personaggi, scenari, musica e contenuti formano un amalgama di effetti realistici, grotteschi e surreali consoni all’idea del sacro abbracciata dal regista che, nell’intento di produrre una coscienza radicata nel passato, riadatta il materiale mitico enfatizzandone il valore originario. In un’intervista, Pasolini ribadisce il proprio rifiuto di un’interpretazione filosofica del mito greco:

Mentre nei miei film precedenti affrontavo problemi ancora fermentanti dentro di me, qui [in *Edipo re*] io tratto un soggetto che si è già allontanato da me. Voglio anzi sottolineare questo fatto: mi presento con questo film come uno che ha avuto una allucinazione; quindi non posso spiegarlo molto; se fossi in grado di analizzarlo, sarei un filosofo o un filologo”⁵⁰

L’approccio pasoliniano ricorda quello di Károly Kerényi descritto da Brelich nella prefazione a *Die Töchter der Sonne (Figlie del Sole, 1944)*:

Kerényi non intende propriamente darci una filosofia del mito: egli si rende solo interprete religiosamente attento e fedele di un fatto umano di portata universale: il mito. In *Figlie del Sole* Kerényi non fa altro che raccontare miti greci. Di fronte a questi miti noi moderni, malgrado le nostre particolari forme psichiche e le sovrastrutture della nostra coscienza, non possiamo non avvertire nel nostro intimo una rispondenza profonda.⁵¹

A tale proposito, la prospettiva di Pasolini appare in sintonia con il pensiero di Paula Philippon (1874-1949), pediatra di origine ebraico-tedesca, operante in Svizzera e nota per il suo approccio interdisciplinare che accosta scienza medica, ricerca spirituale e mitologia.

⁴⁹ Cfr. P. P. Pasolini, “Altre interviste [1958-1975]” in Pasolini 1999, 1724.

⁵⁰ P. P. Pasolini, “Pier Paolo Pasolini e l’autobiografia”, intervista a cura di Marisa Rusconi, “Sipario”, n. 258, ottobre 1967 in Pasolini 2015, 128. (M. Trevis, “Prefazione” in Jung e Kerényi 1972, 22-24).

⁵¹ A. Brelich, “Prefazione” in Kerényi 1991, 15.

La sua opera *Untersuchungen über den griechischen Mythos*, (*Origini e forme del mito greco*, 1949) fu pubblicata nella “Collana viola” curata da Cesare Pavese ed Ernesto De Martino, che elogiò il metodo utilizzato dalla studiosa tedesca.⁵²

Philippon indagò la tipologia del tempo in cui si svolge il mito e, partendo dalla riflessione platonica sulla relazione tra tempo immutabile (*Aión*, “essere aionico”) e tempo dell’accadere proprio della materia visibile e mutevole (*Chronos*, “divenire cronico”), dimostrò come nei miti greci il tempo sia “simbolico”, ossia caratterizzato dall’incontro tra invisibile e visibile. Il verbo *symbollo*, da cui scaturiscono termini come ‘simbolo’ e derivati, ha come primo significato proprio quello di “mettere insieme”, implicando una compresenza e una commistione di elementi di diversa natura.⁵³

Caratteristiche del tempo ‘simbolico’ del mito sono la rapida crescita di fanciulli divini – Hermes, ad esempio – che, pur trovandosi a contatto con l’universo umano, compiono gesta fuori dal tempo dell’accadere; la ‘giovinezza aionica’ di figure come Teti, sposa di Peleo che, al contrario, non sfugge alla vecchiaia; l’ubiquità spaziale e temporale, come nel caso del rapimento di Persefone da parte di Ade, avvenuto ripetutamente in diverse località.⁵⁴

Nell’*Edipo re* pasoliniano il tempo mitico irrompe nella realtà storica che ruota attorno alle vicende personali del regista:

Volevo fare il film liberamente. Quando lo realizzai avevo in mente due obiettivi: primo, presentare una sorta di autobiografia, completamente metaforica e quindi mitizzata; secondo, affrontare sia il problema della psicoanalisi sia quello del mito. Ma anziché proiettare il mito sulla psicoanalisi, riproiettai la psicoanalisi sul mito.⁵⁵

Pasolini adempie al primo obiettivo proiettando nel prologo la propria infanzia e nell’epilogo la propria esperienza di poeta. Nella parte centrale del film il regista assolve al secondo proposito: riproiettare, ossia “trasferire” le teorie psicanalitiche sul mito significa rinarrarlo e presentarlo in una dimensione onirica: “Volevo ricreare il mito sotto forma di sogno; volevo che tutta la parte centrale (che forma quasi l’intero film) fosse una specie di sogno, e questo spiega la scelta dei costumi e degli ambienti, e il ritmo generale seguito”.⁵⁶

⁵² Cfr. E. De Martino, “Prefazione di Ernesto de Martino” in Philippon 2006, 27.

⁵³ Cfr. *ivi*, 45.

⁵⁴ Cfr Philippon 2006, 40-42.

⁵⁵ P. P. Pasolini, “Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]” in Pasolini 1999, 1362.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, 1363.

L'onirico, quale strumento conoscitivo della realtà, consente al regista di mettere in scena la realtà profonda, in cui vengono rivelate le verità più sconvolgenti e inspiegabili razionalmente. La prima immagine offerta allo spettatore è l'inquadratura di una pietra miliare posta nel mezzo della campagna lombarda, recante la scritta 'Tebe' e con sotto la doppia spirale, simbolo di fertilità. Da ciò già si evince la complessità del luogo. Come osserva Ieranò,

Tebe è il luogo tragico per eccellenza, dove nell'innaturalità del parricidio, dell'incesto e del conflitto fratricida (la saga di Edipo), oppure nel dispiegarsi della potenza di Dioniso in tutta la sua forza allucinatoria e distruttiva (le *Baccanti* di Euripide), l'umano esplora i suoi confini e si misura con ciò che lo travalica e lo supera.⁵⁷

La pietra, con la sua freddezza e immobilità, "tratti di assoluta alterità rispetto all'essere umano",⁵⁸ è simbolo di morte, ma anche segno della contaminazione tra il passato mitico e la storia personale del regista. Pasolini, infatti, eredita un elemento strutturale della tragedia attica e lo adatta in un contesto fortemente autobiografico. Con tale giustapposizione, mito e realtà, pur rimanendo su due piani differenti, hanno in comune le dimensioni simboliche di spazio e tempo.⁵⁹ Il Nord Italia si converte così in spazio tragico, in cui il regista sperimenta la sofferenza 'edipica' di individuo diverso, complesso ed emarginato.

Ed è proprio nelle campagne dell'Italia settentrionale che avviene la nascita di Edipo, precisamente in uno scenario borghese ricostruito come spazio teatrale, geometrico e simmetrico.⁶⁰

Benché l'ambientazione sia moderna, è possibile scorgere alcuni rimandi alla greicità: la nascita all'interno delle mura domestiche, che suggerisce l'immagine del focolare nella cultura greca; il bosco circostante, in cui si avverte la presenza di Artemide, la dea a cavallo tra mondo selvaggio e mondo civile, nonché protettrice delle nascite; la scelta di levatrici anziane, tenute in grande considerazione nell'antichità. Va segnalato come, al momento del parto, una delle levatrici sia ripresa nell'atto di sollevare il neonato prima dai piedi e, solo in seguito, dalla testa. La scena, con il parto posto al centro dell'inquadratura,⁶¹ lascia intuire che la nascita sia avvenuta in posizione podalica, considerata nell'antichità rischiosa per il bambino e per la

⁵⁷ Ieranò 2024, 115.

⁵⁸ Cfr. S. Macrí, "Il mondo minerale, vegetale e animale" in Bettini 2021, 203.

⁵⁹ Cfr. Casarino 1992, 34.

⁶⁰ Cfr. Lago 2020, 26.

⁶¹ Cfr. *ibidem*.

madre e che, collegata al mito di Edipo, acquista ancora più significato come segno di cattivo auspicio.⁶²

Ad accompagnare la nascita di Edipo-Pasolini è il canto delle cicale, associate nell'immaginario greco a un vivere quieto e spensierato, nonché alla giovinezza. Inoltre, sono particolarmente predilette sia da Apollo – dio del sole e della musica – che le ha rese creature canore, sia dalle Muse, a cui le cicale riferiscono chi tra gli umani le celebra.⁶³

Anche nei primi sei versi del componimento pasoliniano in dialetto friulano, “Lis litanis dal biel fi” (1941), spicca una particolare relazione tra il canto delle cicale e la serenità della sfera celeste: “La cicala chiama l’inverno / quando cantano le cicale / *tutto il mondo è chiaro e fermo.* // Laggiù il cielo è tutto sereno! / Se tu vieni quaggiù cosa vedi? / Pioggia, fulmine, un pianto d’inferno”.⁶⁴

L'accostamento del frinire continuo delle cicale – che per circa quattro minuti opera come suono extradiegetico – all'ambientazione moderna del prologo può essere letto come un esempio di partecipazione del divino nello spazio profano. Infatti, la voce di queste creature armoniose avvolge di sacralità sia la campagna lombarda sia la venuta al mondo del protagonista. Tuttavia, alla nascita del bambino non seguono rituali celebrativi che ne convalidano il suo pieno inserimento nel mondo.

Come spiega Mircea Eliade, in merito ai riti di passaggio, una volta nato,

il bambino dispone esclusivamente di un'esistenza fisica; la famiglia non lo riconosce ancora, né la comunità lo accoglie. I riti compiuti subito dopo il parto conferiscono al neonato lo statuto di 'essere vivente' vero e proprio. Soltanto in virtù di questi riti egli è integrato nella comunità dei viventi.⁶⁵

In assenza di riti di consacrazione della nascita, il bambino rimane figlio del Caos, quindi non completamente inserito nell'ordine del cosmo. In questo contesto, merita attenzione l'osservazione dello scrittore e critico letterario francese Roger Caillois:

L'Età dell'Oro, l'infanzia del mondo come quella dell'uomo, corrisponde a questa idea di un paradiso terrestre in cui tutto è subito dato, e fuoriusciti dal quale ci si è dovuti guadagnare il pane con il sudore della fronte. [...] Ma questo mondo di luce,

⁶² Cfr. Ippocrate 2012, 106.

⁶³ Cfr. D. Fermi, “L'essere umano” in Bettini 2021, 15.

⁶⁴ P. P. Pasolini, “La meglio gioventù” in Pasolini 2009, 14.

⁶⁵ Eliade 2013, 117.

di gioia pacifica, di vita facile e felice, è al tempo stesso un mondo di tenebre e orrore. L'età di Saturno era quella dei sacrifici umani e Crono divorava i suoi figli. Neppure la spontanea fertilità del suolo era priva di conseguenze. L'età primigenia si presenta come l'età delle creazioni esuberanti e disordinate, dei parti mostruosi ed eccessivi.⁶⁶

La scena, quindi, si presenta come una riproduzione in chiave moderna della venuta al mondo di Edipo – esempio mitico di ambivalenza e ribellione – a cui non è concesso di inserirsi nell'ordine del creato, a causa della sua origine caotica. Al contempo, si potrebbe riconoscere nell'infante una proiezione autobiografica del regista, nato e formatosi nell'alveo società borghese, ma intimamente refrattario ad essa, specialmente per la sua tendenza alla trasgressione.

Il prologo prosegue con la crescita del bambino, “una sequenza a episodi, cioè un insieme discontinuo di brevi scene (spesso separate le une dalle altre da effetti ottici) in ordine cronologico, scene che riassumono in genere una lunga evoluzione”.⁶⁷

Nel rappresentare il proprio complesso di Edipo, Pasolini trasforma l'episodio della sua infanzia in un modello universale:

Chiunque faccia un film su Edipo non può che fare un film autobiografico, perché comune a tutti i figli maschi è il complesso di Edipo. Il mio caso non fa eccezione: con questo film racconto il mio complesso di Edipo, il bambino del prologo sono veramente io, il padre è soltanto mio padre che era appunto ufficiale di fanteria, la madre è la mia stessa madre. Io insomma rappresento la mia vita, naturalmente mitizzata, resa epica dalla leggenda di Edipo.⁶⁸

Il momento in cui il bambino ‘apre gli occhi’, accorgendosi della presenza di sua madre (Silvana Mangano), è affidato a Mozart, la cui musica ‘storica’ si ripresenta anche nella parte mitica, a conferma di una perfetta armonia tra mito e Storia. Con un movimento di travelling, la macchina da presa si apre al paesaggio circostante, suggerendo una necessità di fuga dallo spazio geometrico borghese.⁶⁹

⁶⁶ Caillois 2001, 97.

⁶⁷ Fusillo 2022, 41.

⁶⁸ P. P. Pasolini, “Pier Paolo Pasolini e l'autobiografia”, intervista a cura di Marisa Rusconi, “Sipario”, n. 258, ottobre 1967 in Pasolini 2015, 128.

⁶⁹ Cfr. Lago 2020, 27.

Nelle scene successive del prologo emerge la precocità del fanciullo, specialmente quando, in risposta alla rivalità del padre (Luciano Bartoli), perpetua il gesto ‘simbolico’ di coprirsi gli occhi. Quanto al rapporto tra padre e figlio, sovrapposto a quello tra madre e figlio, Pasolini sembra confermare la compresenza di tempo lineare e aionico: “il risentimento del padre verso il figlio era una cosa che sentivo *più distintamente* che non il rapporto tra il figlio e la madre, perché tale rapporto tra figlio e madre *non è un rapporto storico, è un rapporto puramente interiore*”.⁷⁰ Non a caso, nella sequenza mitica, è evidente il contrasto tra la giovinezza ‘aionica’ di Giocasta (Mangano) e la vecchiaia del re Laio (Bartoli) prima di essere ucciso da Edipo (Franco Citti) al crocicchio. Il mito funge così da riflesso della realtà concreta del regista, piuttosto che da mera allegoria.

Dal prologo, che si conclude con il padre ripreso nell’atto di tirare i piedi al figlio, si passa con uno stacco alla cornice mitica. Nella vastità del deserto africano, un uomo (Francesco Leonetti) – che, successivamente, si scoprirà essere un servo del re Laio – porta legato a un palo un bambino – lo stesso del prologo – e, non avendo il coraggio di ucciderlo, lo lascia a terra.

Il salto dalla realtà al mito richiama alla mente un passo de *Die Traumdeutung* (*L’interpretazione dei sogni*, 1899) di Sigmund Freud, in cui si legge che “[n]on avremmo sognato, se un elemento perturbatore qualsiasi non fosse insorto nel sonno: il sogno è appunto la reazione a questa perturbazione”.⁷¹

È ciò che accade nella scena finale del prologo dell’*Edipo re*, dove l’atto di tirare i piedi, ossia ‘violentare’ il corpo, è l’elemento perturbatore che fa scattare il sogno. Da notare che il gesto è compiuto di notte, “la fonte più ricca e nello stesso tempo più comune per l’istigazione delle rappresentazioni oniriche”.⁷²

La scena, inoltre, rimanda a un’esperienza traumatica vissuta da Pasolini e che fece incrinare il rapporto con suo padre:

Quando mia madre stava per partorire ho cominciato a soffrire di bruciore agli occhi. Mio padre mi immobilizzava sul tavolo della cucina, mi apriva l’occhio con le dita e mi versava dentro il collirio. È da quel momento “simbolico” che ho cominciato a non amare più mio padre.⁷³

⁷⁰ P. P. Pasolini, “Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]” in Pasolini 1999 (corsivo mio).

⁷¹ Freud 1971, 31.

⁷² Cfr. *ivi*, 43.

⁷³ Pasolini 1999, 1671-72.

Il fanciullo del prologo, dunque, nel passaggio alla dimensione astorica, si ritrova abbandonato e senza identità, in un ampio spazio desertico, privo di coordinate chiare e per certi versi ‘fiabesco’, come i luoghi di nascita dei fanciulli divini descritti da Kerényi.⁷⁴

In continuità con il mito originario, Edipo è di fatto figlio del caos primordiale. Su questo aspetto, il filologo tedesco Max Pohlenz offre una preziosa chiave di lettura: “Quando il pensiero degli antichi Elleni si rifà alle origini dell’essere, analogamente a quello degli antichi Germani, non perviene al nulla e a un Dio creatore, ma ad uno spazio aperto, il caos e ad una *rudis indigestaque moles*, la materia informe, che aspetta di essere organizzata”.⁷⁵

In tale ottica, Edipo si delinea come un esempio di fanciullo straordinario che, passando dalla civiltà di Tebe alla primitività del monte Citerone, rompe il normale percorso della crescita generazionale. Se solitamente il passaggio dall’infanzia all’età adulta riflette il cammino dallo stato selvaggio alla civiltà, nel caso di Edipo la scoperta della propria identità avviene secondo un percorso inverso, come una sorta di rito di iniziazione rovesciato.⁷⁶ L’esistenza del protagonista, perciò, ruota attorno alla ricerca costante di un equilibrio tra il senso di autonomia e la dipendenza dalle leggi umane e divine.

Il bambino viene salvato da un pastore (Giandomenico Davoli), altra figura sospesa tra civiltà e stato selvaggio, che consegna l’orfano a Polibo (Ahmed Bellachmi), re di Corinto, la versione mitica del padre affettuoso in contrasto con quella ‘reale’ del prologo.

Coerentemente con quanto sostenuto da Paolo Lago, Corinto è il luogo dell’alterità e della vitalità, che rendono lo spazio più realistico della campagna del prologo racchiusa nella “scatola teatrale”.⁷⁷ Accolto come un figlio, Edipo sarà tuttavia costretto dal destino ad abbandonare la sua patria fittizia e a recarsi a Delfi per ritrovare se stesso.

Il santuario di Delfi rispecchia le caratteristiche del luogo di evasione adatto a risolvere le crisi individuali e collettive. Pur essendo legato al sistema vigente della *polis*, tale luogo di culto gode di una certa autonomia per via della collocazione extraurbana, messa ancora più in evidenza da Pasolini con la scelta di ambientare l’oracolo nel deserto africano.⁷⁸

Secondo il mito, alle origini del santuario di Delfi vi è l’uccisione di una dragonessa da parte di Apollo, in seguito alla quale il dio avrebbe dovuto recarsi in un’altra terra per purificarsi.

⁷⁴ Cfr. C. G. Jung, “Psicologia dell’archetipo del Fanciullo” in Jung e Kerényi 1972, 88.

⁷⁵ Pohlenz 2006, 69.

⁷⁶ Si veda a proposito Segal 1999, 221.

⁷⁷ Lago 2020, 29, 32.

⁷⁸ Cfr. Sabbatucci 2006, 191.

Il racconto trova conferma nel culto religioso dell'età classica, che non ammette il contatto tra il dio e la morte.⁷⁹ Tale veto, trasmesso dal modello mitico, getta luce sulla condizione di alterità di Edipo, in quanto la sacerdotessa vede in lui l'assassino che, non purificato, deve necessariamente essere allontanato.

Pasolini conserva queste caratteristiche del mito e, tramite la Pizia dall'aspetto inquietante, accresce fortemente il senso di *pathos*. Come precisa Lago, “[l]a Pizia nella rilettura di Pasolini, rappresenta un universo ctonio e terribile, legato a arcaici rituali nei quali gli elementi della cultura greca antica si uniscono a quelli della cultura tribale africana”.⁸⁰

In seguito al responso, il deserto si converte in uno “spazio dello spaesamento, una perdita di sé al di fuori del tempo, all'interno di una dimensione onirica e perturbante”.⁸¹ Nell'immensità del vuoto desertico, dove la razionalità vacilla e il tempo storico si annulla, l'individuo fa esperienza di una solitudine estrema.⁸²

Lo stato confusionario in cui sprofonda Edipo concorda con quello onirico descritto da Freud, secondo cui l'individuo, immerso nel sogno, vive le allucinazioni come esperienze autentiche. La consapevolezza critica, precisa il padre della psicanalisi, emerge solo al risveglio, quando si riconosce di aver “solo pensato in una forma particolare: sognato”.⁸³

Così Edipo, tra lo spaesamento e la disperazione, vaga per il deserto, senza una meta precisa, perpetuando il solito gesto di coprirsi il volto con le mani in segno di rifiuto di fronte a una scoperta aberrante. Secondo la sceneggiatura, il protagonista si muove “come un automa”, che nel gergo pasoliniano indica una forma di smarrimento dell'individuo. I pellegrini – che ricordano il coro degli anziani quando, nell'*Orestide*, rimane impressionato dal comportamento delirante di Cassandra – guardano Edipo “come si guarda un mostro o un infelice”.⁸⁴ La scena riecheggia anche l'*Edipo re* sofocleo nel momento in cui il coro, scoperta la verità sull'origine del proprio sovrano, commenta il suo stato di disperazione:

E già lui, toro solitario,
misero col misero piede

⁷⁹ Si veda Otto 1944, 182.

⁸⁰ Cfr. Lago 2020, 34.

⁸¹ *Ivi*, 36.

⁸² Su questo punto, cfr. R. Chiesi, “Maschere e conflitti nel deserto. Annotazioni sulla parte ‘fantasmagorica’ di *Edipo re* (1967)” in Locantore 2020, 35.

⁸³ Freud 1971, 56.

⁸⁴ P. P. Pasolini, “Edipo re” in Pasolini 2001b, 994.

erra per selve selvagge,
per grotte, fra rocce,
per schivare il responso dettato
dall'ombelico del mondo;
ma l'oracolo vive in eterno
e perennemente gli vola d'attorno.⁸⁵

Tale dinamica sembra riflettere il trattamento riservato dall'ipocrita società borghese a Pasolini, condannato anche lui, come il personaggio mitico, all'emarginazione assoluta.

A un certo punto Edipo, trovandosi davanti alla lapide di Tebe, si arresta in un momento di esitazione. La tensione è amplificata da un dettaglio sugli occhi del personaggio, seguito dall'inquadratura di una didascalia su cartello bianco: "Dove vai mia gioventù? Dove vai mia vita?".⁸⁶ Il terrore dell'incerto porta il protagonista a coprirsi gli occhi e a girare per tre volte prima di prendere decisioni, come se si affidasse ciecamente al Caso.

In realtà, Edipo compie una scelta in coerenza con la propria indole, replicando in ciò la propensione dell'eroe sofocleo ad agire in nome della *physis* (la natura interiore), anche a costo di andare incontro alla rovina.⁸⁷ Da questa determinazione deriva la grandezza dell'eroe, che, attraverso la solitudine e la sofferenza, rifiuta ogni genere di compromesso, nell'intento di scoprire il valore dell'esistenza e della realtà che lo circonda.

Il parricidio è l'acme della rottura dell'ordine e del ritorno al caos di cui Edipo è simbolo. Nella lettura pasoliniana il rifiuto da parte dell'eroe di cedere il passo a un vecchio si traduce in opposizione all'autorità dei padri e a un sistema che schiavizza i giovani. Secondo Massimo Fusillo,

Edipo non uccide Laio per legittima difesa né per alcun altro motivo contingente ed esterno, ma solo perché vede in lui l'incarnazione dell'autorità oppressiva: padre e figlio si odiano al primo sguardo solo perché inconsciamente riconoscono di appartenere a queste due categorie che fondano il patto sociale.⁸⁸

Non a caso, Edipo, dopo aver ucciso Laio e la sua scorta, si copre il capo con l'elmo di uno dei giovani soldati, come se, appropriandosi della loro personalità, potesse rivivere il tempo della

⁸⁵ Sofocle, "Edipo re" in Sofocle 2012, 197.

⁸⁶ *Edipo re*, 1967, diretto Pier Paolo Pasolini [Film], prodotto da Alfredo Bini.

⁸⁷Cfr. Knox 1964, 5.

⁸⁸ Fusillo 2002, 71.

gioventù ormai perduta. Roberto Chiesi vede nell'elmo "la maschera di una nuova identità per il figlio della Fortuna che sarà la vittoria sulla Sfinge a sancire".⁸⁹ Lo sterminio dei ragazzi può quindi essere letto come una denuncia contro la generazione dei padri che, da punto di vista di Pasolini, sono i principali responsabili della decadenza culturale dei giovani. Si pensi a *Teorema* (1968) o *Porcile* (1969), i film pasoliniani incentrati sulla relazione tra padri e figli e sulla situazione drammatica di questi ultimi, che si ritrovano oppressi e divorati dal sistema. L'uccisione della Sfinge rappresenta un'ulteriore illusione per il protagonista di cambiare il suo destino. Nella sceneggiatura, la descrizione del percorso di Edipo verso la Sfinge si tinge di sinistri particolari:

Ecco la valletta atroce. Ci sono, bianchi al sole, molti scheletri.

Ecco un teschio: attraverso il buco dell'occhio è cresciuta una gialla ginestra.

Ecco un costato: due lucertole corrono tra le costole, muovendo misteriosamente i capini.

Il ragazzo [il messaggero], spaventato, ritorna indietro di corsa, riguadagna la cima della collina, e di là sta a osservare.

Ecco Edipo laggiù che avanza, avanza, e si ferma davanti alla Bestia. Eccoli che parlano.⁹⁰

La presenza della ginestra rinvia alla celebre lirica di Giacomo Leopardi, dove il fiore, destinato a soccombere alla forza distruttrice del Vesuvio, spicca come allegoria di resistenza, di coraggio e di umiltà. L'eroismo della ginestra consiste appunto nell'accettazione passiva del proprio destino e nel riconoscimento della propria fragilità davanti alla potenza della natura. Posto sul luogo dello scontro tra Edipo e la Sfinge, il fiore potrebbe essere inteso come antitesi dell'eroe, che, con il suo senso di ribellione, si illude di poter cambiare il volere del fato. Nel film, il paesaggio desertico e la nenia che si sente a distanza restituiscono la sensazione di inquietudine e di morte trasmessa dai resti scheletrici nella sceneggiatura. Ugualmente, la ginestra, benché assente, si riflette sul piano simbolico nel monito con cui la Sfinge esorta Edipo ad accettare la propria indole ambigua:

Sfinge: "C'è un enigma nella tua vita, qual è?"

Edipo: "Non lo so, non voglio saperlo".

⁸⁹ R. Chiesi, "Maschere e conflitti nel deserto. Annotazioni sulla parte 'fantasmagorica' di *Edipo re* (1967)" in Locantore 2020, 47.

⁹⁰ P. P. Pasolini, "Edipo re" in Pasolini 2001b, 1008.

Sfinge: “È inutile, figlio”.

Edipo: “Non voglio vederti [ripetuto due volte] non voglio sentirti!”

Sfinge: “È inutile, è inutile. L’abisso in cui mi spingi è dentro di te.”⁹¹

Occorre tenere presente che la Sfinge pasoliniana non pone l’accento sul recupero della razionalità – come nel caso della poesia leopardiana – ma sul riconoscimento della dimensione misteriosa nell’esistenza umana. Come chiarisce Fusillo,

[i]l problema del razionalismo contemporaneo (in cui rientra in parte anche la psicoanalisi freudiana con cui Pasolini aveva un rapporto ambivalente) è voler ridurre tutta l’ambiguità del reale ad un enigma da sciogliere, rimuovendo la dimensione del mistero, cioè del sacro: non a caso nel film [...] la Sfinge non porrà a Edipo nessun enigma.⁹²

La scena richiama un passo di Friedrich Wilhelm Hildebrandt citato da Freud, in cui si legge che “[i]l sogno è qualche cosa di completamente scisso dalla realtà vissuta durante lo stato di veglia, si direbbe un’esperienza ermeticamente chiusa in sé stessa, separata dalla vita reale da un *abisso non superabile*”.⁹³ Solo nella dimensione onirica l’essere umano è in grado di scandagliare il proprio animo e di conoscere il lato ‘mostruoso’ tenuto a freno dalla coscienza. L’inclinazione all’esplorazione profonda dell’animo umano è uno dei nuclei tematici della poetica sofoclea. A tal riguardo, la riflessione del grecista Angelo Tonelli appare decisamente illuminante:

gli umani devono accettare il destino attraverso il quale il loro dèmone (*dáimon*) – ovvero la forma che la legge cosmica assume in ogni individuo – li conduce, perché è a questa accettazione che vengono convocati nella vita, anche quando la vita assuma la forma dell’assurdo, del dolore più osceno, più umiliante, che è vergogna anche per i divini reggitori del mondo: è proprio nell’abisso del dolore che *può* manifestarsi una via d’uscita, nella vita stessa, o nel processo della morte.⁹⁴

Per Pasolini, è fondamentale che l’essere umano accetti la realtà circostante, irriducibilmente caotica, rappresentata nel film dalla natura complessa e ambigua di Edipo.

⁹¹ *Edipo re*, 1967, diretto Pier Paolo Pasolini [Film], prodotto da Alfredo Bini.

⁹² Cfr. Fusillo 2022, 50-51.

⁹³ Freud 1971, 18 (corsivo mio).

⁹⁴ Tonelli 2013, 594 (corsivo nell’originale).

Tuttavia, il personaggio pasoliniano, illudendosi di ristabilire un equilibrio nella propria esistenza, non esita a ricorrere alla violenza per sopprimere la voce della verità (si pensi anche alla scena del lancio del disco, quando il giovane Edipo si scaglia contro il compagno che ha smascherato la sua natura illegittima come figlio dei sovrani di Corinto).

La peste costringe il re tebano a misurarsi di nuovo con l'inganno di una normalità solo apparente. Le inquadrature dei cadaveri delle vittime dell'epidemia richiamano le parole del coro del primo stasimo nella tragedia originale:

Di queste innumeri morti
si dissangua la città.
Senza compianti senza lamenti
cadaveri infetti coprono il suolo.
E giovani spose
e madri incanutite alla sponda di un'ara
singhiozzano disperse:
dalle pene, dai lutti implorano pace.
Peani si accendono,
confusi a flebili voci.⁹⁵

Anche la descrizione dell'epidemia riportata nella sceneggiatura pasoliniana ritrae uno scenario orripilante:

La peste a Tebe; la peste, dappertutto come il sole folle, la peste che semina morti, la peste che fa urlare, la peste che fa il vuoto, la peste... Abbandonati sulla polvere, vecchi rantolanti, bambini morti, un enorme lazzaretto, dove non c'è che la peste [...] Chi muore per strada, e resta lì, morto schifoso con gli occhi aperti e le pustole coperte di marcio, chi viene trasportato, sulle braccia di altri morenti, seguito da altri morenti, che si lamentano.⁹⁶

Il dramma prosegue secondo il modello sofocleo, con la richiesta di aiuto da parte del Sacerdote (Pasolini) ad Edipo, che, con copricapo e barba posticcia, è ora una maschera a tutti gli effetti. Calmo, empatico verso il suo popolo e rispettoso verso il sistema religioso, a tal punto da mandare Creonte (Carmelo Bene) a consultare l'oracolo, il re Edipo ha acquisito i tratti del politico ipocrita, abile nel parlare in pubblico e nell'occultare l'intimo timore di un'eventuale rivelazione di elementi compromettenti.

⁹⁵ Sofocle, "Edipo re" in Sofocle 2012, 175-76.

⁹⁶ P. P. Pasolini, "Edipo re" in 2001b, 1012-13.

È dunque pensabile che Pasolini, nei panni del Sacerdote, esorti Edipo a liberare Tebe e se stesso dalla maschera dell'ipocrisia. Si noti anche come Edipo, nel passaggio dallo spazio desertico – simbolo di libertà – alla reggia di Tebe, sia nuovamente sprofondato in una condizione di chiusura che limita la sua libertà individuale. Ugualmente, il ritorno alla parola, in contrapposizione al silenzio del deserto, scandisce il passaggio da un'esperienza autentica a una ormai consegnata alla finzione di Tebe, nuovo spazio teatrale dove viene ambientata la tragedia di Sofocle. Spetta a Tiresia (Julian Beck), il profeta cieco che vede al di là delle apparenze, l'arduo compito di smascherare Edipo. La sua è “una menomazione nobile”⁹⁷ al pari dell'aedo, poiché entrambi sono chiamati a veicolare un sapere che sfugge alla capacità dei vedenti.

Secondo un'invenzione pasoliniana, Edipo, poco prima di sopprimere la Sfinge, aveva già incontrato Tiresia e ne era rimasto profondamente affascinato. Tale attrazione spicca ancora più chiaramente nella versione integrale del monologo interiore riportato nella sceneggiatura:

Canta, ma non canta di sé. Qualcuno gli ha dato l'incarico di cantare [...] È per gli altri che canta, è degli altri che canta, è per me che canta, è di me che canta. Sa di me, e si rivolge a me! Tu, poeta, col tuo incarico di cogliere il dolore degli altri e di esprimerlo come se fosse lo stesso dolore, a esprimersi.⁹⁸

Tiresia incanta perché ha già acquisito la pace interiore. È l'adulto maturo che Edipo non riesce a diventare, perché ancorato al suo stato giovanile di ribellione. Si spiega così la speranza che il protagonista ripone in Tiresia e che il regista mette in evidenza sia con la tecnica del sottotitolo su cartello bianco, sia con l'utilizzo del maiuscolo: “Tiresia! Sei qui! Io ti ho mandato a chiamare, e da te SAPRÒ TUTTO!”⁹⁹ Le profezie dell'indovino suscitano, però, l'ira di Edipo, portandolo a spogliarsi della sua falsa identità. Come riflette Fusillo, “ancora una volta dominano fisicità e impulsività, chiari segnali della volontà di non sapere ciò che si prova. E il rifiuto di ascoltare Tiresia che esprime con la parola le trasgressioni oggettive e le pulsioni soggettive è un modo di trascrivere visivamente la rimozione freudiana”.¹⁰⁰

Con un originale passaggio da musica diegetica ad extradiegetica, Pasolini affida alla melodia mozartiana del prologo il monologo di Tiresia, che conclude così la sua profezia: “Un giorno

⁹⁷ M. Soardi, “La salute e la malattia” in Bettini 2021, 417.

⁹⁸ P. P. Pasolini, “Edipo re” in 2001b, 1006-07.

⁹⁹ *Edipo re*, 1967, diretto Pier Paolo Pasolini [Film], prodotto da Alfredo Bini.

¹⁰⁰ Cfr. Fusillo 2022, 83.

ti scaccerà da questa terra l'orrore, e tu vedrai solo tenebra. E quanto griderai, allora, quando finalmente capirai come e con chi ti sei sposato, Figlio della Fortuna!"¹⁰¹ Edipo, terrorizzato e sconvolto, ricade nuovamente in una condizione di smarrimento e, dopo aver cacciato Tiresia, trascina Giocasta nella stanza da letto, assumendo lo stesso comportamento del padre del prologo. La regina tebana è un personaggio chiave, depositaria, come le donne greche, "di un'astuzia (*metis*) e di arti alle quali i Greci guardavano con sospetto, per il potenziale di seduzione e di fascinazione che erano in grado di sprigionare".¹⁰² L'incesto è descritto nella sceneggiatura come un "un atto che degrada, e che pure è il più bello e il più necessario del mondo".¹⁰³ Infatti, il bando che Edipo proclama contro l'uccisore di Laio si carica di una forte ambiguità per via dell'intesa di sguardi tra il re e la moglie/madre: "Io voglio vendicare il Re ucciso, sappiatelo, *come se fosse stato mio padre... Ora che il suo potere è passato a me, e sono miei i suoi possessi, e sua moglie è mia moglie*".¹⁰⁴

Stando all'analisi di Fusillo, Pasolini, mediante il rapporto tra Edipo e Giocasta, esprime "un eros che è nostalgia di una totalità perduta, quella dell'unità con il corpo della madre; un desiderio regressivo di ritorno a un'infanzia preedipica, a una fase prerazionale, prelinguistica".¹⁰⁵ L'unione incestuosa è in un certo senso 'sacra', poiché è vissuta in quella dimensione primigenia, astorica e atemporale, chiaramente riverberata nell'animo umano. Nel rapporto carnale con la madre, Edipo avvia una forma di introspezione estrema, che lo porterà a ricongiungersi con la propria 'ombra' e, successivamente, ad assurgere allo stato divino. La presa di coscienza della propria natura nascosta e il conseguente percorso di purificazione diventano così le tappe obbligatorie per acquisire il vero sapere, che ingloba in sé luce e tenebra.¹⁰⁶ Allo scontro verbale tra Edipo e Creonte segue una lunga sequenza suddivisa in tre momenti distaccati da dissolvenze a nero, in cui il regista mette in risalto l'avvicinamento di Edipo alla verità.¹⁰⁷

È una parte cruciale che, sullo sfondo della tragedia e della psicanalisi, ritrae Edipo e Giocasta nell'atto di esplorare il loro abisso. Inoltre, con un rimando al prologo, il frinire dei grilli e la

¹⁰¹ P. P. Pasolini, "Edipo re" in Pasolini 2001b, 1022.

¹⁰² D. Bonanno, "Il genere" in Bettini 2021, 113.

¹⁰³ P. P. Pasolini, "Edipo re" in Pasolini 2001b, 1026.

¹⁰⁴ *Ivi*, 1019.

¹⁰⁵ Fusillo 2022, 100.

¹⁰⁶ Cfr. Tonelli 2013, 595-96.

¹⁰⁷ Cfr. R. Chiesi "Come in sogno. Da Sofocle a Pasolini: una sequenza in tre movimenti di *Edipo re*" in Tuccini 2024, 110.

posizione assunta dai due personaggi delineano la scena come momento inaugurale del viaggio di ritorno di Edipo verso la propria origine.

A partire dal pellegrinaggio nel deserto, Edipo aveva guardato avanti, colpito da un sole accecante che alterava la sua percezione della realtà. Ora si trova a intraprendere un percorso che lo porterà verso le tenebre, ma solo per trovare la luce vera. È il momento di svolta, curato dal regista nei minimi particolari, in cui Edipo – e Pasolini con lui – decide di rivolgere lo sguardo al passato per ritrovare se stesso.

Nel primo momento la cinepresa inquadra Edipo che, sdraiato sulle ginocchia di Giocasta, chiede dettagli sugli avvenimenti passati, in linea con il testo sofocleo. Man mano che la conversazione procede, Edipo appare turbato, mentre Giocasta rimane tranquilla e impassibile. Come ha notato Chiesi,

questa sequenza proietta anche una luce inquietante su Giocasta che, in quanto madre di un bambino gettato tra i dirupi per effetto di una profezia, dovrebbe avere almeno un moto di turbamento, se non di strazio, al ricordo. Invece Giocasta sembra tutta protesa a vivere il presente.¹⁰⁸

Nel secondo momento della sequenza Edipo continua ad indagare e nel terzo i due si ritrovano nell'oscurità della sera, con Giocasta che ostenta la sua inquietante tranquillità all'idea dell'incesto: "Perché hai tanto spavento all'idea di essere l'amante di tua madre? Perché? Quanti uomini non hanno fatto l'amore in sogno con la loro madre? E vivono forse spaventati per questo sogno?".¹⁰⁹ È singolare come il termine 'sogno' compaia in una sequenza concepita dal regista proprio come tale nella sceneggiatura, dove si legge che Edipo proferisce parole criptiche "come in sogno, appunto 'non volendo'".¹¹⁰ Edipo scopre la verità nella dimensione onirica, dove i confini tra lecito e illecito sono labili. Secondo l'interpretazione proposta da Roberto Chiesi,

[s]ono parole che sembrano ispirate dalla volontà di far rientrare nella norma un atto trasgressivo come l'incesto. Ma soltanto nella dimensione onirica una simile pulsione può essere tollerata e infatti Giocasta, invece, quando emergerà la verità di

¹⁰⁸ *Ivi*, 109.

¹⁰⁹ P. P. Pasolini, "Edipo re" in Pasolini 2001b, 1026.

¹¹⁰ *Ivi*, 1035.

un incesto vissuto concretamente, non riuscirà a sopportare la violenza della rivelazione e deciderà di suicidarsi, senza neanche osare confrontarsi con Edipo.¹¹¹

Come già precisato, le trasgressioni concesse in sogno non sono altro che l'abisso in cui ognuno di noi deve sprofondare per poi tollerare, una volta ritornati coscienti, le proprie zone d'ombra. In un certo senso, anche Pasolini appare vittima di una cecità simbolica, quando, nella 'luce' della giovinezza, aveva cercato di soffocare la propria omosessualità. Ma da adulto, ossia dalla prospettiva dei padri, il regista proietta quel passato nel mito, di modo che la violazione della norma non appaia come un atto pervertito, ma come un'azione sacra – un rituale che lui stesso, 'come in sogno', vive negli incontri notturni con i giovani borgatari.

Nel quarto momento Edipo, sfogando la rabbia repressa, costringe Giocasta ad ascoltare la sua storia. A un certo punto il protagonista, in preda al delirio, include nella profezia dell'oracolo delfico la nascita di figli mostruosi, presenti nel testo sofocleo, ma non nell'antefatto dell'adattamento pasoliniano. Secondo Chiesi, è probabile che si tratti di una profezia dettata dall'inconscio del personaggio.¹¹² Al di là di possibili interpretazioni, resta il fatto che questa anomalia è tutt'altro che trascurabile se ricollegata al contesto onirico, dove l'individuo rivive confusamente momenti trascorsi in coscienza.

Pertanto, il monologo di Edipo si converte in grido disperato di chi, nello stato confusionario del sogno, apprende una verità dolorosa, ma poi finisce per accettarla completamente. Il re, infatti, a conclusione del suo intenso soliloquio, si rivolge a Giocasta chiamandola "madre" prima di fare l'amore con lei.

La tragedia termina in accordo con il testo sofocleo, che vede Edipo apprendere la verità sul suo passato dal servo incaricato di ucciderlo ma che, impietositosi, l'aveva abbandonato nel deserto. "Tutto è chiaro... Voluto, non imposto, dal destino"¹¹³ è la conclusione a cui giunge Edipo, quasi riconoscendo a se stesso il merito di aver mantenuto una certa capacità decisionale nella scoperta del suo passato.

Diversamente da Giocasta, che sceglie il suicidio come atto eroico di liberazione dallo scandalo, Edipo si acceca, divenendo un secondo Tiresia. Secondo Charles Segal, l'arte divinatoria di quest'ultimo era un dono divino, mentre la veggenza di Edipo è il risultato della sua esperienza umana e del suo patire. Rispetto all'antico profeta, che vede nel futuro, il re

¹¹¹ R. Chiesi "Come in sogno. Da Sofocle a Pasolini: una sequenza in tre movimenti di *Edipo re*" in Tuccini 2024, 112.

¹¹² *Ivi*, 116.

¹¹³ P. P. Pasolini, "Edipo re" in Pasolini 2001b, 1044.

tebano decifra il senso del proprio passato, confermandosi, ancora più di Tiresia, una figura dialettica, in cui convivono aspetti antitetici: re/colpevole; vedente/cieco; nascita nella reggia/ritorno a uno stato selvaggio.¹¹⁴

Con il passaggio dal mito alla realtà si ritorna allo stato di veglia. Sulla scorta della teoria freudiana, si apprende che

[l]a facilità della coscienza vigile a dimenticare i sogni evidentemente non è altro che il corrispettivo del fatto [...] che il sogno non toglie (quasi) mai dalla vita del giorno ricordi ben ordinati, ma solo *particolari strappati ai contesti psichici abituali*, nei quali vengono ricordati durante la veglia. La composizione onirica non ha quindi un posto proprio nel corteo degli eventi psichici. Le manca ogni sussidio di memoria.¹¹⁵

Nell'epilogo dell'adattamento pasoliniano "i particolari strappati ai contesti psichici abituali" sono riconoscibili nel contrasto tra Edipo cieco e il resto della società moderna che ha dimenticato i particolari di un passato mitico e che rimane sorda alla melodia poetica del flauto suonato dal personaggio. Esemplare è ancora una volta la chiave di lettura fornita da Freud: "Infine, sempre a proposito dell'oblio dei sogni, è opportuno ricordare che quasi tutti gli uomini dimostrano per essi scarso interesse".¹¹⁶

In relazione al film pasoliniano, gli studi freudiani pongono ancora più in evidenza la denuncia da parte del regista di un cambiamento storico, a causa del quale l'umanità vive esclusivamente nella luce diurna della razionalità, ignorando e sopprimendo la componente irrazionale. Il compito dell'intellettuale è risvegliare le coscienze intorpidite dalla ragione, riportando l'attenzione su quei valori del passato che sono stati spazzati dal consumismo capitalistico.

L'epilogo dell'*Edipo re* rinvia a un'ulteriore considerazione di Freud:

È difficile, anche per la persona più sincera, raccontare un sogno bizzarro senza aggiunte e senza abbellimenti; l'aspirazione dello spirito umano a cogliere un nesso in ogni cosa è così intensa da spingerci a colmare involontariamente i difetti di coesione rilevabili in un sogno discretamente sconnesso.¹¹⁷

¹¹⁴ Si veda Segal 1999, 246.

¹¹⁵ Freud 1971, 51 (corsivo mio).

¹¹⁶ *Ivi*, 52.

¹¹⁷ *Ivi*, 52-53.

Con l'aggiunta del finale poetico, Pasolini riporta alla luce il ricordo del sogno compiuto nel mito e che rischia di perdersi nell'oblio. In tal senso, Edipo simboleggia il prerazionale che riemerge nel presente, il profeta del passato che suona con il flauto la stessa melodia del mito, per far rivivere lo spirito della musica dionisiaca nella Storia.

Con lui anche il deserto, quale spazio simbolico, “continua a sussistere ad uno strato oscuro e ctonio, pronto nuovamente a fare irruzioni nell'*ordo* geometrico dei nuovi costumi”.¹¹⁸ L'indifferenza della borghesia e della classe operaia è indice della propensione della società moderna a ignorare l'irrazionale e a sconfinarlo nel fondo dell'inconscio.¹¹⁹

Accompagnato dal giovane Angelo (Ninetto Davoli), Edipo ritorna al luogo del prologo e si ritrova vicino a un boschetto sacro, come il protagonista sofocleo nella tragedia *Edipo a Colono* (401 a. C.). La campagna lombarda appare ora come l'Isola dei Beati, la “destinazione privilegiata degli eroi del tempo andato”,¹²⁰ dove Edipo rinasce con una nuova identità. Lo scenario funge ora da “elemento ‘sacralizzante’ per i luoghi che, invece, nella parte iniziale apparivano come cerei e freddi spazi borghesi”.¹²¹

A giudizio di Daniel Humphrey, il fine ultimo del personaggio pasoliniano non consiste nel semplice ritorno al grembo materno, ma a una condizione pre-esistenziale, in cui non esistono differenze e tabù sessuali. Il rammarico di Edipo, sempre a detta di Humphrey, risiede nella presa di coscienza che accedere all'inorganico è impossibile, neppure con il dono di una conoscenza profonda.¹²² Da qui il monito a recuperare la dimensione ciclica del tempo propria delle antiche culture agrarie, l'unico rimedio per “uscire dalla ‘normale’ durata temporale e reintegrare il Tempo mitico” nella vita quotidiana.¹²³

L'epilogo si configura, perciò, come una perfetta proiezione dell'età primigenia, di cui Caillois fornisce una descrizione significativa:

l'età primigenia appare come il periodo e lo stato di forza creativa da cui è uscito il mondo presente, soggetto alle vicissitudini del logorio e minacciato dalla morte. Rinascendo e ritemprandosi in quell'eternità sempre attuale come in una fontana della giovinezza dalle acque sempre vive, il mondo ha dunque la possibilità di

¹¹⁸ Lago 2020, 46 (corsivo dell'autore).

¹¹⁹ Cfr. Segal 1999, 208.

¹²⁰ D. Fabiano, “Il divino e la religione” in Bettini 2021, 297.

¹²¹ Lago 2020, 115.

¹²² Humphrey 2020, 44.

¹²³ Eliade 2013, 47.

ringiovanire e di ritrovare la pienezza di vita e di forza che gli permetterà di affrontare il tempo di un nuovo ciclo.¹²⁴

1.4 *Accattone ed Edipo re: due ‘tragedie’ fuori dal tempo*

Nell'*Edipo re* pasoliniano, che nasce dalla combinazione di tradizione e innovazione poetica, sono i popoli extra-occidentali a trasmettere il sentimento tragico proprio del teatro greco. Al pari dell'*Edipo* sofocleo, quello di Pasolini è un personaggio complesso, caotico, l'eroe della dismisura (*hybristēs*, “uomo eccessivo”), vittima di un accecamento mentale che lo porta a travisare la realtà. Del resto, per citare Guidorizzi, “l'eroe tragico ha per sua natura un piede se non nella follia quanto meno nell'irrazionalità, per l'eccesso e la dismisura dei suoi comportamenti che lo trascinano in situazioni senza ritorno”.¹²⁵ Come detto precedentemente, tale straordinarietà è resa in greco con il termine *deinón*, che, comprendendo in sé i significati di bene e male, di straordinario e terribile, induce l'eroe a rifiutare ogni principio di misura.¹²⁶ Ma l'*Edipo* reimmaginato da Pasolini è anche l'eroe dalla semplicità ‘bestiale’, che all'enigma di stampo freudiano proposto dalla Sfinge risponde con la violenza fisica invece che con il razicinio. Nell'ottica del regista, *Edipo* non è un intellettuale, ma un individuo vulnerabile e irascibile, pronto ad affidarsi completamente al caso, specialmente quando è divorato dal senso di smarrimento:

In Italia qualcuno mi ha criticato per non aver fatto di *Edipo* un intellettuale, perché qui da noi se lo immaginano così. Ma io lo ritengo un errore, perché la vocazione dell'intellettuale è di scavare e chiarire le cose; non appena vede qualcosa che non funziona, l'intellettuale per sua vocazione si mette a esaminarla, a guardarci dentro. *Edipo* invece è esattamente l'opposto: è uno che non vuole guardare dentro le cose, come tutti gli ingenui, gli innocenti che vivono la loro vita quali prede della vita e delle proprie emozioni.¹²⁷

L'indole selvaggia di *Edipo* ragguaglia lo spirito ribelle della *Fedra* euripidea, la moglie di *Teseo* che, nella tragedia *Ippolito* (428 a. C.), si innamora follemente del protagonista, suo

¹²⁴ Caillois 2001, 99.

¹²⁵ G. Guidorizzi, “Caratteri generali del teatro greco” in Guidorizzi 2003, 11.

¹²⁶ Cfr. Knox 1985, 22- 24.

¹²⁷ P. P. Pasolini, “Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]” in Pasolini 1999, 1364.

figliastro. Nella ponderata riflessione che Fedra condivide con la comunità femminile di Trezene si intravedono già le tracce di un'innata inclinazione verso il proibito:

O donne di Trezene, che abitate
il vestibolo estremo della terra
di Pelope, ho pensato tante volte,
a lungo, nelle mie notti, alla vita
degli uomini, chiedendomi che cosa
l'ha guastata. E credo che il difetto non sia
della ragione, quando prendono
di due vie la peggiore. Molti il senno
lo hanno. Ma è così, che noi il bene
lo sappiamo qual è, e lo vediamo,
ma non facciamo nulla: o è l'inerzia,
o perché c'è un piacere, e il nostro cuore
è lì.¹²⁸

Fedra e la sua passione incestuosa per il figliastro alludono alla fragilità della mente umana, che può essere deviata in qualsiasi momento da forze numinose, quali l'amore, di fronte a cui ogni tentativo di resistenza è vano. Come difesa dalla potenza distruttiva della componente irrazionale, la nutrice, donna semplice e moderata, suggerisce a Fedra di sopprimere la passione segreta per Ippolito:

[...] Figlia mia,
non ci pensare a quelle brutte cose,
smettila ora, non essere più
tracotante! Sì, sì, è tracotanza
la tua, è dismisura, se ti metti
contro i numi e pretendi averla vinta.
Ami? Sopporta e piegati. È una dea
che l'ha voluto questo. Sei malata,
cerca di averlo in tuo potere il male.¹²⁹

Le parole della nutrice sottendono la permanenza dell'arcaico timore della potenza divina, rispetto a cui la ragione umana emerge in tutta la sua debolezza.

¹²⁸ Euripide, "Ippolito" in Diano 1970, 464.

¹²⁹ *Ivi*, 466-67.

Come altri personaggi femminili euripidei, Fedra è una figura poliedrica e destabilizzante, di cui il poeta tragico si serve per comunicare l'ambiguità della realtà circostante e la vulnerabilità della politica ateniese.

In maniera affine, Pasolini, con la rilettura del mito di Edipo, mette in risalto la complessità dell'essere umano, riproponendo, allo stesso tempo, un mito 'astorico' e 'atemporale', valido per qualsiasi era e per qualsiasi individuo. Nel sogno mitico, in particolare, Pasolini trasferisce 'freudianamente'¹³⁰ sia i propri processi psichici sia quelli tipici dell'individuo sottoproletario. Il confronto tra *Accattone* ed *Edipo re* serve a dimostrare come la ricorrenza di certi elementi simbolici funga non solo da collante tra i due film, ma anche da eco del pensiero tragico. A ribadirlo è Pasolini stesso in un'intervista, in cui spiega le motivazioni alle origini della scelta di Citti per il ruolo di protagonista: "È perché egli è così diverso da me – pur con la sua mostruosa nevrosi da complesso di inferiorità e colpa – che l'ho scelto come protagonista. Ciò che gli succede non è un dramma intimo, ma una tragedia".¹³¹

Edipo e Accattone, simboli dell'alterità radicale, sono *deinoi* perché "[s]misurati in ogni loro manifestazione [ed] eccessivi nel valore come nella crudeltà",¹³² ma anche *apolis*, (senza patria) perché emarginati dalla società. Solo con la morte Accattone – e con lui il sottoproletariato romano di cui è portavoce – fuoriesce dai confini della Storia per assurgere allo status di eroe. Anche Pasolini, in *Empirismo eretico*, riflettendo sul senso autentico della propria esistenza e della propria opera, vede nella morte il momento decisivo che garantisce la comprensione profonda della sua missione intellettuale.¹³³

L'Edipo pasoliniano, che incorpora i tratti caratteriali di Accattone e, seppur velatamente, del regista, assume una connotazione universale. Infatti, grazie al mito, Pasolini richiama alla mente del pubblico la tragedia del sottoproletariato romano, conferendone un valore paradigmatico. Come ha sostenuto Jean-Pierre Vernant, "[n]el quadro nuovo dell'azione tragica, l'eroe ha dunque cessato di essere un modello; è divenuto, per se stesso e per gli altri, un problema".¹³⁴

¹³⁰ Nel linguaggio freudiano, il sogno è una proiezione, "una esteriorizzazione di un processo interno" (S. Freud, "Metapsicologia" in Freud 2013, 94).

¹³¹ P. P. Pasolini, "Perché quella di Edipo è una storia" in Pasolini 2015, 128: "È perché egli è così diverso da me – pur con la sua mostruosa nevrosi da complesso di inferiorità e colpa – che l'ho scelto come protagonista. Ciò che gli succede non è un dramma intimo, ma una tragedia".

¹³² Ieranò 2024, 111.

¹³³ Cfr. P. P. Pasolini, "Empirismo eretico" in Pasolini 2008, 1560.

¹³⁴ Vernant 1976, 4.

In *Accattone* ed *Edipo* si riflette la personalità dell'eroe sofocleo. Entrambi dotati di una straordinaria passionalità, i due personaggi pasoliniani, sotto l'impulso cieco dell'istinto e del *pathos*, sfidano il destino, raggiungendo la grandezza interiore mediante la sofferenza.¹³⁵ Oltre alla somiglianza tra i protagonisti, entrambi i film presentano certi elementi caratteristici delle tragedie greche: la presenza del divino, il coro (sostituito dal regista con la colonna sonora) e il richiamo al *deinón*.

1.4.1 Il divino

Nella tragedia greca la presenza divina è onnipresente, che si tratti delle divinità tradizionali della religione olimpica o di culti minori. Con il divino i greci spiegavano la misteriosità di sfide universali – quali la sofferenza dell'esistenza terrena e la morte – e fenomeni straordinari come la peste a cui l'essere umano non ha mai potuto dare una spiegazione logica. La tragedia rinforzava questo legame tra umano e divino, razionale e irrazionale, realtà e mito.

In *Accattone* e in *Edipo re* il sole è una sorta di divinità onnipresente. *Accattone* inizia con un vero e proprio prologo in cui il borgataro Scucchia, ripreso frontalmente, si rivolge ai compagni dicendo: “Ecco la fine del mondo. Fateve vede bene, nun v’ho mai visto de giorno! V’ho sempre visto a lo scuro!”.¹³⁶

Nell'ironia di Scucchia si può leggere in realtà la volontà di Pasolini di illuminare con il suo cinema il mondo delle borgate, già protagonista assoluto dei romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Vita violenta* (1959). Sia nel film che nella sceneggiatura di *Accattone*, il sole acquista un significato primario di forza divina che illumina le borgate romane, una realtà che agli occhi del regista era destinata a scomparire. Giona Tuccini fa notare come l'impiego della luce solare sia “il fiore della sua attività d'avvicinamento al sacro”.¹³⁷

In *Edipo re*, la luce del sole, parola chiave nella sceneggiatura, domina la campagna e penetra nella stanza della casa dove nasce Edipo e, “[c]ome in un rapido documentario, lo spettatore [assiste] ai primi atti di quella vita, ai primi vagiti, ai primi sguardi alla luce”.¹³⁸ Anche in questo caso, il sole illumina i luoghi dell'infanzia del regista a lui cari. Allo stesso tempo il sole è una divinità accecante e furiosa.

¹³⁵ Cfr. Knox 1985, 29.

¹³⁶ P. P. Pasolini, “*Accattone*” in Pasolini 2001b, 7.

¹³⁷ Tuccini 2021, 52.

¹³⁸ P. P. Pasolini, “*Edipo re*” in Pasolini 2001b, 969.

Si avverte soprattutto nelle scene del pellegrinaggio di Edipo – che si muove “come un automa”¹³⁹ nel deserto – e del parricidio, dove l’effetto del vedere/non vedere è efficacemente ottenuto con le riprese in controluce. Analogamente, Accattone, sotto al sole potente che brucia le strade delle borgate, “cammina come un morto”,¹⁴⁰ stremato dalla miseria.

Un’altra divinità rilevante nell’antichità e identificabile nei due film è la Madre Terra, posta dai greci alle origini del mondo in quanto genitrice di divinità e di esseri umani.

In *Accattone* i personaggi sono spesso ripresi a contatto con la terra, che riacquista in quei momenti il valore originario di Madre degli esseri viventi. Un esempio è offerto dal napoletano che, disteso al suolo, intona *Fenesta ca lucive*, un canto incentrato sulla tematica della morte. La posizione del borgatario e la malinconia del canto mettono ancora più in evidenza il legame tra essere umano e l’antica Madre Terra, che, con la morte, riaccoglie i propri figli dentro di sé. Si pensi anche alla nota scena della rissa tra Accattone e il cognato, che, rotolandosi nella polvere, manifestano una violenza brutale propria del mondo animale.

Particolarmente interessante è la parte in cui Balilla, Accattone e Cartagine, girovagando per le strade di Roma alla ricerca di qualche vittima da derubare, si siedono su un marciapiede per riposarsi. La scena si presenta come l’antitesi della crocifissione di Gesù, con Accattone al centro e i due ladroni, uno alla sua destra e l’altro alla sua sinistra. È un momento semi-comico prima del tragico epilogo, in cui i tre compagni, esausti e affamati, ironizzano sulla puzza dei piedi di Cartagine, abbandonandosi a una risata liberatoria che concede una tregua alla loro vita piena di stenti. Secondo Tuccini,

[i]l passo [...] comincia in un’atmosfera seria, prosegue acquistando frivolezza e finisce in teatrale disperato con lo schianto del protagonista sul ponte [...] Sebbene il tono di Accattone sia sulle prime colmo di repulsa e biasimo, alla fine capiamo che il dileggio non è intriso di discordia avvelenata, ma rappresenta – sulla china dell’innocenza – le tappe di una liberazione progressiva che prende il sopravvento sulla disperazione più acuta, quando il sacrificio umano è preteso e tutto è sul punto di sprofondare nella tragedia.¹⁴¹

¹³⁹ *Ivi*, 994.

¹⁴⁰ P. P. Pasolini, “Accattone” in Pasolini 2001b, 23.

¹⁴¹ Tuccini 2021, 155-56.

La sequenza culmina nel drammatico finale. I tre borgatari sono attirati dall'arrivo di un camion: "Aoh, ma chi ce lo manda il cielo questo",¹⁴² esclama Cartagine. In effetti, come per volere del destino, i tre verranno catturati e Accattone, tentando la fuga, va incontro alla morte. Il film si chiude con il protagonista disteso per terra che accoglie la propria dipartita con serenità: "Aaaah... Mo' sto bene!".¹⁴³ Il congedo di Accattone dalla vita terrena può essere interpretato come un senso di beatitudine di chi sta per ricongiungersi alla Madre Terra. Anche il segno di croce fatto da Balilla al contrario per 'benedire' il suo amico, lascia intendere che la morte del personaggio viene inscritta in una cornice pagana di rinnovamento ciclico. Come dice Tuccini, "se la morte che sembra lacerante è tuttavia la risoluzione delle dissonanze e segna il ritorno dell'uomo alla sua natura essenziale, inversamente la vita – o meglio, la sottovita – implica la condizione innaturale di un'essenza impigliata nella carne".¹⁴⁴

In *Edipo re*, la seconda sequenza è costruita secondo una soggettiva del neonato, che, sdraiato sul prato, sembra godersi il calore della luce solare. È in mezzo a due divinità, come se fosse figlio del Sole e della Terra, divino e umano allo stesso tempo. Dal momento in cui la madre lo solleva da terra e lo allatta, ha inizio l'esistenza terrena del bambino, che apre gli occhi e vede la sua genitrice. Nel passaggio dal prologo al mito, il pastore sottrae alla natura l'infante Edipo, che giace a terra nel deserto, privato della propria identità. In tale scenario, la condizione di impersonalità in cui si trova il protagonista rievoca il medesimo destino dei fanciulli divini, "trovatelli abbandonati" e che, secondo Kerényi, "ci trasportano in un'atmosfera fiabesca".¹⁴⁵ In un altro momento cruciale, Edipo, sconvolto dalla profezia dell'oracolo, viene inquadrato steso a terra mentre "scoppia in un pianto di bambino".¹⁴⁶ Edipo adulto, piangendo la sventura di essere nato, trova consolazione nel contatto con la Madre Terra. Lo sfogo disperato del protagonista presenta affinità con quello di Accattone, quando ubriaco esclama: "Semo tutti 'na massa di disgraziati, semo omini finiti, ce scartano tutti".¹⁴⁷

Edipo si ritrova ancora in posizione supina nella scena del parricidio, subito dopo aver ucciso uno dei soldati. La macchina da presa inquadra il protagonista in un momento di tregua, con il corpo adagiato al suolo come se volesse abbandonarsi a un sonno temporaneo nelle 'braccia' della Madre Terra prima di uccidere il vecchio che alla fine si rivelerà essere suo padre.

¹⁴² *Accattone*, 1961, diretto Pier Paolo Pasolini [Film], prodotto da Alfredo Bini.

¹⁴³ P. P. Pasolini, "Accattone" in Pasolini 2001b, 142.

¹⁴⁴ Tuccini 2021, 63-64.

¹⁴⁵ K. Kerényi, "Introduzione: Origine e fondazione nella mitologia" in Jung e Kerényi 1972, 47.

¹⁴⁶ P. P. Pasolini, "Edipo re" in Pasolini 2001b, 994.

¹⁴⁷ Id. "Accattone" in Pasolini 2001b, 20.

Un altro personaggio degno di considerazione è il ragazzo disteso per terra davanti a Tiresia, che incanta Edipo con la melodia antica del suo flauto. Il fanciullo, illuminato dal sole e a contatto con la terra, è immerso in un'atmosfera sacra di cui il protagonista vorrebbe far parte. La sceneggiatura restituisce un ritratto più preciso dello stato d'animo di Edipo:

Alle prime note del flauto che ricomincia a suonare, gli occhi di Edipo si riempiono di lacrime. Non si sa vincere, e uno scoppio di pianto, terribile e insieme immensamente consolatore lo scuote. Cade in ginocchio, e sta ad ascoltare quel misterioso messaggio, come se fosse il suono di una funzione sacra.¹⁴⁸

In modo analogo, nella scena del sogno in *Accattone*, il protagonista prega il becchino di poter essere seppellito alla luce del sole.

Infine, si ricorda anche la Sfinge seduta per terra, una posizione coerente con la sua natura mitica che la voleva figlia di divinità ctonie.

1.4.2 Musica

La colonna sonora conferisce all'ambiente e ai personaggi immersi nella realtà un carattere sacrale e mitico che Pasolini cercava disperatamente di preservare.¹⁴⁹ In *Accattone*, la musica classica di Johann Sebastian Bach nobilita il mondo dei borgatari romani, che agli occhi del regista appaiono come un'ancora di salvezza di fronte al 'genocidio' culturale.

Occorre ricordare che Bach compare anche ne *L'odore dell'India* (1961), un diario di viaggio in cui Pasolini racconta le emozioni provate durante il soggiorno nel subcontinente indiano. Il compositore tedesco viene menzionato in occasione dell'incontro tra Pasolini, Elsa Morante e Father Wilbert, un missionario olandese a cui i due visitatori avevano fatto richiesta di ospitare nella sua *St. Francis' Boys' Home* un ragazzino di nome Revi. Quest'ultimo, con la sua allegria e dolcezza, aveva suscitato la simpatia di Pasolini. Non è quindi da escludere che, dietro la scelta della musica di Bach come colonna sonora di *Accattone*, ci fosse anche un richiamo a quell'incontro speciale con il missionario che aveva salvato il ragazzino prediletto da Pasolini.

¹⁴⁸ Id., "Edipo re" in Pasolini 2001b, 1006.

¹⁴⁹ Cfr. Nietzsche 1972, 161: "Musica e mito tragico sono in uguale maniera espressione dell'attitudine dionisiaca di un popolo e inseparabili l'una dall'altro. Entrambi provengono da un dominio artistico che è al di là dell'apollineo".

In *Edipo re*, la musica classica diventa la colonna sonora del rapporto madre-figlio e del ritorno al luogo materno per Edipo. Il dramma, per citare Friedrich Nietzsche, “non rappresenta la liberazione apollinea nell’illusione, ma al contrario lo spezzarsi dell’individuo e il suo unificarsi con l’essere originario”.¹⁵⁰

L’epilogo dell’*Edipo re*, come già detto, è costruito proprio sulla tematica del ritorno alle origini, in cui la colonna sonora gioca un ruolo particolare, in linea con le indicazioni della sceneggiatura:

Su quest’immagine, animata da un lieve, antico e inenarrabile vento, scoppia la musica del motivo da cui essa trae, subito, un senso sconvolgente .- una ripetizione, un ritorno – un’immobilità originale nel muoversi vano del tempo – la misteriosa musica del tempo infantile – il canto d’amore profetico – che è prima e dopo il destino – la fonte di ogni cosa.¹⁵¹

Gianni Borgna ha definito l’uso da parte di Pasolini del motivo della sequenza iniziale “una scelta ammirevole di abbassare i toni e di evitare ogni forma di retorica”.¹⁵² La marcia risulta altresì efficace in quanto intensifica l’interrelazione tra Storia e mito.

1.4.3 *Il deinón*

Oltre al temperamento impetuoso, Edipo e Accattone condividono una serie di tratti distintivi: il gesto di mordersi la mano, i ‘pellegrinaggi’ sotto il sole cocente; il senso di ribellione nei confronti dell’autorità; il bisogno di sfogare la propria rabbia o la propria frustrazione con urla e pianti disperati. Come scrive Marco Antonio Bazzocchi,

un corpo reale (cioè Citti, con tutto il suo mondo di sottoproletariato romano, incolto e ingenuo) entra dentro una struttura arcaica (il mito) e la modifica violentemente, la rifà vivere di una vita nuova e insolita [... P]er Pasolini la realtà investe il mito, se ne impossessa, esattamente come *Citti si impossessa di Edipo*, lasciandoci l’illusione che sia Edipo ad essersi impossessato di lui [...] Il volto burino di Citti, il naso della Callas, la luce del Marocco, i monti della Turchia: tutto questo, una volta filtrato dalla macchina da presa, diventa forma mitica della realtà.¹⁵³

¹⁵⁰ *Ivi*, 61.

¹⁵¹ P. P. Pasolini, “Edipo re” in Pasolini 2001b, 1052.

¹⁵² Borgna 2015, 90.

¹⁵³ M. A. Bazzocchi, “La parte nascosta del mito” in Felice e Gri 2013, 58-59.

Pasolini mitizza le realtà del proletariato e della cultura africana, di cui Accattone ed Edipo sono simbolo.

I due personaggi intraprendono un viaggio alla scoperta di se stessi, sebbene inizialmente si illudano di poter cambiare il proprio destino. Entrambi sono privi di una vera identità, poiché conosciuti con il loro soprannomi (Edipo è ‘Figlio della Fortuna’, ‘Piedini gonfi’, mentre Accattone è in realtà l’appellativo di Vittorio, adoperato solo da Stella).¹⁵⁴

Sono irascibili, agiscono in nome dell’istinto, mostrando umanità (Accattone con Stella, Edipo con il suo popolo), ma anche brutalità (Accattone con Maddalena e, verbalmente, con Stella; Edipo con Tiresia e con Creonte). Non accettano compromessi e trasgrediscono volutamente le leggi imposte dalla società, per cui Accattone rimane un fuorilegge, mentre Edipo un parricida e trasgressore del tabù parentale. Ma è in tale imperfezione che si riconosce lo spessore tragico proprio dei protagonisti delle tragedie sofoclee, i quali mantengono una forte passionalità davanti a eventi terribili.

Anche il momento della dipartita accomuna i due personaggi: Accattone muore fuori dalla città, vicino al ponte da dove, all’inizio del film, si era buttato per vincere una scommessa fatta con i compagni. Edipo si ritrova nel luogo che lo ha messo al mondo, pronto a ricongiungersi con la Madre Terra.

1.5 Un confronto con Cocteau

Poliedricità ed eclettismo sono le cifre che caratterizzano le opere di Jean Cocteau e Pasolini. Sebbene appartenenti a due epoche differenti, questi due intellettuali presentano molteplici affinità, quali l’omosessualità, l’avversione per la classe borghese, il senso di solitudine e la propensione alla trasgressione.

Agli occhi dei due autori anticonformisti il grande pubblico assume le caratteristiche di una massa ‘frivola’, poiché avversa a ogni forma di innovazione che sia fuori dagli schemi o dalle mode del tempo.¹⁵⁵ Singolare è l’astio che Cocteau nutre verso la cosiddetta “falsa élite”:

Non esiste più pubblico, esistono solo giudici. Una folla individualista, inadatta all’ipnosi collettiva senza la quale uno spettacolo non ha più alcuna ragion d’essere. Questo irrigidimento contro un’opera cessa non appena arriva il grande pubblico, che ha pagato e vuole godersi lo spettacolo. Non metto quindi sotto accusa il grande

¹⁵⁴ Cfr. Segal 1999, 212.

¹⁵⁵ Cfr. Schibeci 2018, 51.

pubblico, ma la falsa élite che si è posta fra il grande pubblico e noi. Non vivendo che di mode, la falsa élite, quando uno spettacolo si contrappone a ciò che essa crede sia la moda, decide che questo spettacolo è fuori moda.¹⁵⁶

Non diversamente da Cocteau, Pasolini attacca la borghesia per aver causato il ‘mutamento antropologico’ e, di conseguenza, il ridimensionamento del ruolo dell’intellettuale: “L’intellettuale [...] è il buffone di un popolo e di una borghesia [...] in pace con la propria coscienza e quindi in cerca di evasioni piacevoli”.¹⁵⁷

Da qui deriva la centralità della poesia nelle opere dei due autori, tramite cui, a loro avviso, era possibile conoscere gli aspetti più reconditi della realtà. “Rendere visibile l’invisibile”¹⁵⁸ è lo scopo principale di Cocteau e che lo porterà a considerare il cinema come la ‘decima Musa’ tramite cui l’autore può rappresentare il suo immaginario: “Le angolazioni del cinematografo mi permettevano dunque di vedere cinematograficamente una pièce teatrale come lo spettatore non la vede mai, perché è troppo lontano nella sua poltrona”.¹⁵⁹

Come nota Stefania Schibeci, “[i]l cinematografo dà quindi corpo ai fantasmi interiori del poeta e permette agli spettatori che assistono alla proiezione di farne un’esperienza collettiva, perché li precipita in una forma di ‘hypnose collective’, ipnosi collettiva”.¹⁶⁰

L’immagine, rigorosamente in bianco e nero, risulta per il poeta di primaria importanza, perché è la combinazione perfetta di arte visiva e poesia. Da un punto di vista estetico Cocteau non è così lontano da Pasolini, che in un’intervista del 1970 dichiara:

Il mio entusiasmo iniziale ogni volta che mi accingo a girare a colori è subito bruciato dal pensiero che poi verrà stampato male. [...] Se dovessi proprio scegliere [...] con uguale possibilità di riuscita, continuerei a preferire il bianco e nero perché è meno naturalistico, è più poetico.¹⁶¹

Nonostante l’onorismo del cinema di Cocteau sia più esplicito di quello pasoliniano, è possibile scorgere alcuni punti di contatto particolarmente interessanti: l’alternanza di riprese lente e velocizzate alla Charlie Chaplin; l’abbondanza di citazioni di natura poetica, teatrale e artistica

¹⁵⁶ Cocteau 1987, 31-32.

¹⁵⁷ P. P. Pasolini, “Il caos” in Pasolini 1999, 1100.

¹⁵⁸ Schibeci 2018, 75.

¹⁵⁹ Cocteau 1987, 101.

¹⁶⁰ Schibeci 2018, 77.

¹⁶¹ P. P. Pasolini, “L’evoluzione della mia poetica fotografica” in Pasolini 2001b, 2791-93.

(surrealista per Cocteau, manierista e rinascimentale per Pasolini); il riadattamento del mito classico in contesti realistici; l'ossessione per tematiche esistenziali quali morte e rinascita; la figura dell'angelo come Dargelos, "una figura sinistra, che non ha nulla di rassicurante, anzi destabilizza e, tuttavia, genera una 'érection morale'"¹⁶²; l'uso di espedienti metacinematografici che accentuano la presenza dell'autore all'interno della propria opera; erotismo, con allusioni all'omosessualità.

In questa simbiosi di immagine cinematografica e poesia il mito rappresenta una componente fondamentale dell'opera dei due autori, qualificandosi un mezzo ideale per valicare i confini della realtà ed esplorare le verità nascoste dell'essere umano.

Orfeo, il celebre poeta tracio che affronta il viaggio nell'aldilà per salvare l'amata Euridice e che alla fine viene dilaniato dalle Baccanti, è l'alter ego per eccellenza del poeta francese. L'inizio di *Orphée* (1950) ricorda l'epilogo dell'*Edipo re* pasoliniano nella misura in cui i due registi evidenziano la solitudine di Orfeo ed Edipo nella società contemporanea. Cocteau ricorre all'immagine della zoppia per spiegare le motivazioni che lo hanno spinto a scegliere quel mito: "Essendo la mia andatura morale quella di un uomo che zoppica con un piede tra la vita e la morte, è normale che arrivassi a un mito in cui la vita e la morte si affrontano".¹⁶³

Tra le opere teatrali di Cocteau incentrate su Edipo *La Machine Infernale* (1932, *La macchina infernale*) spicca per l'originalità con cui l'autore, mediante la parodia, denuncia la scomparsa del sentimento tragico nella modernità. Nell'adattamento sono numerose anche le interpolazioni da fatti di attualità e da opere di grandi drammaturghi come Shakespeare.¹⁶⁴

Come scrive Ieranò,

[l]a riscrittura del mito tragico assume dunque nell'età contemporanea una dimensione problematica che rovescia, spesso consapevolmente, valori e paradigmi fissati da un canone secolare. L'esemplarità del discorso tragico viene ritrovata sempre più non nella sua capacità di delineare leggi etiche universali, oppure cosmiche e onnicomprensive teologie, ma nel suo aderire alla fragilità dell'umano, nell'anteporre a ciò che è assoluto ciò che è irrisolto.¹⁶⁵

¹⁶² Schibeci 2018, 31.

¹⁶³ Cocteau 1987, 64.

¹⁶⁴ Cfr. Eynat-Confino 2008, 8: "Intertextuality is routine and serves Cocteau as a rhetorical weapon in his attempt to demolish current established notions".

¹⁶⁵ Ieranò 2024, 210.

Fin dall'inizio del dramma si assiste a una mescolanza di generi che va dal tragico al burlesco e che si accorda alla ricollocazione del mito in un contesto moderno. In particolare, il linguaggio formale e la musica avvicinano l'azione drammatica al vissuto del lettore o dello spettatore.¹⁶⁶ Rispetto a Pasolini, Cocteau prende le distanze dalle teorie freudiane, prediligendo aspetti surreali e mostruosi dei suoi personaggi.¹⁶⁷ Come afferma Guido Avezzi, "la libera riscrittura della *fabula* nella *Macchina infernale* è improntata alla scioltezza e alla quasi tentacolare capacità di captare e far propri i segni del tempo, che è caratteristica di Cocteau".¹⁶⁸

Il poeta francese inserisce una voce che, prima di ogni atto, funge da prologo, da narratore e da intermediario con il pubblico. Con tale espediente, Cocteau genera un effetto ambiguo: per un verso, coinvolge il pubblico, collocando la voce all'inizio di ogni atto; per un altro, il fatto stesso che l'elemento teatrale sia invisibile e non storicamente decifrabile, impedisce agli spettatori di immergersi totalmente nella tragedia.¹⁶⁹ Questo distanziamento facilita l'osservazione critica del dramma.

Anche Pasolini adopera una simile strategia attraverso la colonna sonora, che fa da collante tra le cornici contemporanee e la sezione mitica del film, o mediante i cartelli che, interrompendo lo svolgimento della storia, creano un duplice effetto straniante e chiarificatore.

Alla stessa maniera, i personaggi e i loro atteggiamenti anticonvenzionali contribuiscono in modo decisivo a coinvolgere il pubblico contemporaneo. Così, se in Cocteau Giocasta ed Edipo rimandano rispettivamente a Isadora Duncan o al tipico seduttore arrogante, in Pasolini, come già notato, gli stessi personaggi si ricollegano contemporaneamente alla vita privata del regista o al sottoproletariato romano.

L'incontro di Edipo con la Sfinge, nella *pièce* di Cocteau, è altresì ripensato alla luce di tali ricollegamenti alla società contemporanea. Il giovane Edipo incontra la Sfinge nelle sembianze di una ragazza vestita di bianco che, innamoratasi di lui, lo aiuta a risolvere l'enigma per poi ritrovarsi abbandonata. Tale cliché rimanda alla vicenda mitica di Medea e Giasone, dove la potente maga colchica, vittima dell'amore per l'eroe, viene da lui tradita per inseguire la gloria e il potere.

¹⁶⁶ Si veda Eynat-Confino 2008, 11.

¹⁶⁷ Cfr. Guidorizzi 2018, 110: "La "macchina infernale" è il destino da cui i personaggi restano inevitabilmente schiacciati; la rilettura di Cocteau però non è tragica nel senso sofocleo - o senecano - del termine, ma ha una componente onirica e surreale, bizzarramente lieve e impertinente".

¹⁶⁸ G. Avezzi, "Introduzione" in Avezzi 2023, 43.

¹⁶⁹ Cfr. Confino 2008, 78.

A tal riguardo, merita attenzione l'esortazione alla vendetta che il dio Anubi rivolge alla Sfinge, molto simile alla forma di incoraggiamento con cui il dio Sole sollecita la Medea pasoliniana a ristabilire un contatto con la sua cultura d'origine:

È giunto il momento in cui credo sia necessario ricordarvi chi siete e quale risibile distanza vi separa da questa piccola forma che mi ascolta. Voi che avete assunto il ruolo di Sfinge! Voi, la Dea delle Dee! Voi, grande fra le grandi! Voi, l'implacabile! Voi, la Vendetta! Voi, Nemese!¹⁷⁰

Anche Pasolini aveva inizialmente previsto una Sfinge dall'aspetto ibrido: “una bestia il cui corpo è quello di un leone, ma la testa è quella di una femmina. Così almeno pare: ma la distanza è grande, e forse è un sogno”.¹⁷¹ Edipo si ritrova a vivere in un limbo come i personaggi di Cocteau, sospesi tra due dimensioni e in costante tensione generata dalla mancanza di certezze. Un altro punto di contatto interessante tra i due autori è la camera da letto, luogo dell'amore incestuoso e portatore di morte. Nella versione di Cocteau la stanza della regina è “rossa come una piccola macelleria in mezzo alle architetture della città”¹⁷², il letto è “ricoperto di pellicce bianche, ai cui piedi sta una pelle di animale”¹⁷³ e alla cui sinistra è posta una culla. Arredamento e contrasto cromatico amplificano la gravità dell'incesto che sta per avvenire nello stesso luogo dove Edipo è stato concepito.¹⁷⁴ Il senso di *pathos* aumenta con una serie di impedimenti che procrastinano il congiungimento carnale dei due personaggi: inquietanti ricordi del passato rivissuti in maniera confusionaria tra stato di veglia e sonno; l'irruzione di Tiresia nella camera per volere di Giocasta e la lunga diatriba tra il sacerdote ed Edipo; ulteriori distrazioni causate dalla sentinella che dorme e dall'ubriaco che sbeffeggia la politica e i due sovrani.

In Pasolini, invece, secondo lo stile poetico del film, la parola è sostituita da un lungo scambio di sguardi tra madre e figlio. Ma l'uso simbolico del rosso è ugualmente presente e acquista ancora più rilevanza in relazione ai cadaveri delle vittime di peste.

¹⁷⁰ J. Cocteau, “La macchina infernale” in Avezzù 2023, 313.

¹⁷¹ P. P. Pasolini, “Edipo re” in Pasolini 2001b, 1007.

¹⁷² J. Cocteau, “La macchina infernale” in Avezzù 2023, 319.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Cfr. Confino 2008, 89: “These objects function as visual ironic comments, silent members of an invisible chorus in a dramatic sequence that is constructed, literally and metaphorically, around a central symbolic element, the bed—the bed where Oedipus was fathered”.

Con l'atto IV Cocteau rimane abbastanza fedele al modello sofocleo, fatta eccezione per l'apparizione del fantasma di Giocasta, visibile solo a coloro che sono condannati a vivere nella cecità. Se davanti al fantasma della moglie il re oppone resistenza, la situazione muta decisamente quando lo spettro gli rammenta di essere sua madre. A quel punto il sovrano, al pari dell'Edipo pasoliniano, si abbandona docilmente alle cure di sua madre:

Edipo: Giocasta! Tu! Tu, viva!

Giocasta: No, Edipo. Sono morta. Mi vedi perché sei cieco; gli altri non possono vedermi.

Edipo: Tiresia è cieco...

Giocasta: Forse lui mi vede un poco... ma mi vuol bene, non dirà niente.

Edipo: Donna! non toccarmi...

Giocasta: Tua moglie è morta impiccata, Edipo. Sono tua madre. È tua madre che viene in tuo aiuto... Come faresti soltanto per scendere questa scala, povero piccolo?

Edipo: Mia madre!¹⁷⁵

Nella riscrittura di Cocteau Edipo è vittima della 'macchina infernale', l'orribile marchingegno ideato dagli dei. Solo con l'accettazione della propria natura e con la perdita della vista l'eroe può riacquistare la propria dignità e penetrare le zone più recondite della realtà alla maniera dei poeti antichi. Secondo Cocteau, infatti, "la poesia è un esibizionismo che si pratica di fronte a dei ciechi. Ci metti semplicemente l'anima, giri con l'anima tutta spogliata, nuda, e in mezzo a gente che non la vede, e quindi impunemente".¹⁷⁶

Il pensiero è in perfetta sintonia con il finale dell'*Edipo re* di Pasolini, dove il protagonista cerca invano di farsi notare dalle cieche classi borghesi e operaie. Alla base dell'adattamento pasoliniano vi è la riscoperta di un modo di pensare antico, che prevede una visione astorica e sacra della realtà, anche di fronte al dolore o alla morte. Come scrisse Guido Piovene su 'La fiera letteraria',

[il] punto ultimo di arrivo della ricerca e della cecità di Edipo, già implicito del resto nell'opera di Pasolini, è che il dolore umano non è occasionale, né legato per quanto ha di più intimo e cocente a questa o a quella causa storica; bensì esistenziale, fatale,

¹⁷⁵ J. Cocteau, "La macchina infernale" in Avezzù 2023, 352-53.

¹⁷⁶ Fifield 2013, 118. Si veda anche Schibeci 2018, 53.

legato al sangue e al destino del sangue, non storico ma metastorico, là dove l'hanno posto i grandi miti tragici.¹⁷⁷

Nelle pellicole successive a *Edipo re*, la tensione tra ragione e irrazionale si fa più complessa, fino a diventare il nucleo tematico del cinema pasoliniano. Basti pensare a *Teorema* (1968), in cui l'Ospite sconvolge la vita dei membri di una famiglia borghese, o a *Medea* (1969), incentrato sulla dialettica tra una cultura arcaica e prerazionale e una moderno. Il cinema di poesia, incentrato sulla potenza dell'immagine, riverbera la ritualità del teatro classico, garantendo quell'effetto catartico provocato dagli spettacoli tragici e quella riconnessione con il passato cara a Pasolini.

¹⁷⁷ Borgna 2015, 90.

2. Euripide, Apollonio Rodio e Pasolini: il mito di Medea e le origini della ‘corruzione’ del mondo

Ogni cratofania o ierofania, indistintamente, trasfigura il suo teatro: da spazio profano, quale era prima, quel luogo è promosso a spazio sacro.¹

2.1 Premessa

Primario oggetto di studio di questo capitolo sarà *Medea* (1969), una delle più originali rielaborazioni di Pasolini, ispirata all’omonima tragedia di Euripide. Dal confronto tra il modello e l’adattamento cinematografico emerge una singolare interconnessione, in cui si riscontrano un profondo intellettualismo e un forte senso di *pathos* che contraddistinguono tanto il *corpus* delle opere di Euripide² quanto quello delle opere di Pasolini, profondamente radicate nella realtà delle rispettive epoche come voci dissidenti.

Infatti, come Medea, nella tragedia di Euripide, “rappresenta l’insieme di tutti quei valori che un certo strato della società greca aveva negato”,³ così nel film pasoliniano la maga colchica (Maria Callas) e Giasone (Giuseppe Gentile) sono emblemi di due mondi contrapposti: “La chiave del film sarebbe lo scontro o la relazione drammatica tra un mondo antico, religioso, immerso in una visione sacrale della realtà, e un mondo moderno, ricco, laico, scettico, che è rappresentato da Giasone”.⁴

Risalendo alle cause remote del rapporto conflittuale tra Medea e Giasone, Pasolini presenta una minuziosa digressione sugli antefatti, in cui si notano gli influssi degli studi sulla religiosità primitiva condotti da James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl e Mircea Eliade. Altra fonte da cui il regista ha tratto ispirazione per la figura di Medea è il poema epico di Apollonio Rodio, le *Argonautiche* (III sec. a.C.), che nell’antichità fu bersaglio di critiche a causa del carattere antierico dei protagonisti dell’epica omerica.⁵ Con una siffatta impostazione, il film si

¹ Eliade 1976, 232.

² Cfr. Di Benedetto 1971, 121-123; De Romilly 1996, 111.

³ Cavalli, *Medea* in Euripide 2010, XL.

⁴ P. P. Pasolini, “El mito y la mitología no me interesan” in Pasolini 2015b, 159.

⁵ Cfr. G. Paduano e M. Fusillo, “Introduzione. Tecniche e tendenze delle ‘Argonautiche’” in Apollonio Rodio 2019, 5.

costruisce intorno alla realtà della Colchide, mettendo in evidenza la temporalità ciclica peculiare di quel mondo passato: un rapporto con il tempo che, *mutatis mutandis*, Pasolini tenta di ripristinare con la sua attività poetica e cinematografica.

Secondo una serie di reiterazioni e analogie, il film comincia e si conclude circolarmente con la stessa immagine del tramonto che illumina tale ambiente sacro e incontaminato, raffigurato dagli scenari della palude in cui il Centauro (Laurent Terzieff) educa Giasone, e da quelli della Colchide, a cui si oppongono i luoghi ‘profani’ di Iolco e Corinto. Il risultato è un accostamento originale tra spazi e tempi diversi, reso possibile ora dal montaggio, ora da certe panoramiche, zoomate, dall’uso della camera a mano, nonché dagli effetti di illuminazione.⁶

Alla stessa maniera, le tragedie ateniesi del V sec. a.C. si caratterizzano per la proiezione, in un passato mitologico, delle problematiche sentite come più pressanti in seno alla società ad esse contemporanea. Secondo Simon Critchley,

[n]el linguaggio della tragedia – specialmente in Euripide, ma anche in Eschilo e Sofocle – è presente una volontaria manipolazione dei miti fondanti e legittimanti che formano il patrimonio ereditato dalla città. [...] Il carattere complesso e multiforme che le relazioni tra passato e presente vengono ad assumere nella tragedia, e soprattutto nel suo vistoso anacronismo, che vede gli dèi dell’epoca arcaica impegnati in sofisticate diatribe legali, mostra che alla vita della città l’antico retaggio mitologico non bastava più.⁷

Nel caso specifico della *Medea*, Euripide, affrontando la tematica della questione femminile nella società greca, denuncia le ingiustizie subite principalmente dalle donne straniere, di cui l’incantatrice ripudiata si fa portavoce; al contrario, la figura di Giasone svela l’instabilità di una società la cui apparente adesione ai presunti valori fondanti della grecità si traduce in conformismo e razionalismo.⁸

⁶ Cfr. R. Stam, “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, in Stam e Raengo 2005, 21: “film is ideally equipped, thanks to its multitrack and multiformat nature, to magically multiply times and spaces. As a technology of representation, film has the capacity to mingle very diverse temporalities and spatialities”; ma si veda anche Hutcheon 2006, 59.

⁷ Critchley 2019, 127.

⁸ Cfr. Bettini e Pucci 2017, 41-45, 62. In merito alle teorie di Lévi-Strauss, si veda anche Griffiths 2006, 39: “One of the strongest themes came from his argument that the basic structures of mythology were a response to social tensions and reflected the underlying anxieties of a society. [...] So the myth of Medea could be deconstructed (i.e. broken down into its component parts) to illustrate certain themes of social tension, such as the foreigner, the insider/outsider”.

Entrambi gli autori trasmettono perciò la tensione interiore dell'essere umano che, in un profondo stato di incertezza, agisce in nome delle proprie passioni e cerca di evadere in un arcano mondo lontano. In Euripide, questo desiderio di evasione viene manifestato tramite il coro, “nel progressivo distaccarsi dei suoi interventi dall'azione in corso”.⁹ Nel film pasoliniano si assiste a un vero e proprio *flashback*, che permette allo spettatore di conoscere quella cultura barbarica e ‘altra’ la cui sacralità Pasolini intende non solo preservare, ma anche promuovere.¹⁰

Considerando che per il regista “l'immagine ha carattere e potenziale di sogno più della parola”,¹¹ nella sua *Medea* il senso di *pathos* non viene trasmesso dall'intensità comunicativa dello scambio verbale, come nel teatro greco, ma tramite simboli, immagini, visioni, riprese particolari e musica folclorica.¹² Quest'ultima, infatti, fungendo da *Leitmotiv* per le scene riguardanti Medea e la Colchide, si addice alla ritualità di tale dimensione arcaica, laddove la prevalenza del dialogo, nelle scene relative a Giasone, serve a rimarcare la pragmaticità e la desacralizzazione del mondo moderno.¹³ Come evidenzia Fernando González García, nella *Medea* di Pasolini la parola assume una triplice funzione: educativa, rituale e di scontro verbale, ciascuna riconducibile, rispettivamente, alla figura del Centauro, a Medea in qualità di sacerdotessa della Colchide, e ai personaggi del mondo greco.¹⁴

Nelle prime scene del film, la constatazione da parte del Centauro della scomparsa del divino dal consesso umano si raccorda al concetto di ‘disincantamento del mondo’ (*Entzauberung der Welt*) di Max Weber, una definizione consona all'espressione *despiritualizing the universe* coniata da Frazer.¹⁵ Secondo Weber nella società moderna “[n]on occorre più ricorrere a mezzi magici per dominare gli spiriti o per ingraziarseli, come fa il selvaggio per il quale esistono potenze del genere. A ciò sopperiscono i mezzi tecnici e il calcolo razionale”.¹⁶

⁹ De Romilly 1996, 124.

¹⁰ Cfr. Fusillo 2022, 110.

¹¹ Pasolini 1992, 138.

¹² Cfr. L. D'Ascia, “Poeta in un'età di penuria. Pier Paolo Pasolini al capezzale della tragedia” in Fabbro 2006, 31.

¹³ Cfr. Fusillo 2022, 128.

¹⁴ Cfr. González García 1997, 214.

¹⁵ Cfr. Frazer 1926, 9: “This process of despiritualizing the universe, if I may be allowed to coin the phrase, has been a very slow and gradual one, lasting for ages. After men had peopled with a multitude of individual spirits every rock and hill, every tree and flower, [...] they began, in virtue of what we may call the economy of thought, to limit the number of the spiritual beings of whom their imagination at first had been so prodigal”. Sulla correlazione tra le tesi sostenute da Weber e da Frazer, si veda Josephson-Storm 2017, 147-50.

¹⁶ Weber 2004, 43.

La necessità di “dominare tutte le cose mediante un calcolo razionale”, come conseguenza della “crescente intellettualizzazione e razionalizzazione”, ha causato, per Weber, la sfiducia nelle “forze misteriose e imprevedibili” della natura.¹⁷

In opposizione al puro razionalismo, che ha determinato la desacralizzazione del mondo, il personaggio mitico di Medea, nell’immaginario di Pasolini, costituisce un’incarnazione del sacro. Inoltre, il riecheggiamento di pratiche magiche e rituali proprie di una realtà mitico-primitiva si pone in sintonia con la classica tendenza all’onirismo evidente anche nella tragedia greca, che rievoca il conflitto tra forze ancestrali irrazionali, appartenenti al mondo pre-ellenico, e il “pragmatismo del posteriore razionalismo ellenico”.¹⁸ Le atmosfere da sogno del cinema pasoliniano trovano nuovamente riscontro sia nell’importanza assegnata dal regista all’espressività degli sguardi dei personaggi, sia nell’attenzione che egli riserva agli aspetti prettamente semiotici:

c’è tutto un mondo, nell’uomo, che si esprime con prevalenza attraverso immagini significanti (vogliamo inventare, per analogia, il termine im-segni?): *si tratta del mondo della memoria e dei sogni. [...] Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico*: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale.¹⁹

Sulla base di tali considerazioni, con la presente indagine comparativa ci si propone di indagare la *Medea* di Pasolini da una diversa prospettiva, al fine di metterne in luce la componente irrazionale attraverso la lente della tragedia greca e, nella fattispecie, di Euripide.²⁰

La peculiarità della tragedia greca consiste nella compresenza e nell’alternanza statutarie di canti corali e parti recitate, entrambi elementi essenziali, articolati in base alla metrica e alla funzionalità di uno schema fisso e convenzionale che Aristotele ci ha tramandato nella *Poetica* (1452b);²¹ una struttura a cui i tragediografi, pur entro certi margini di innovazione e adattamento, si attenevano per la concezione della messa in scena dei loro drammi.²²

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L. D’Ascia, “Poeta in un’età di penuria. Pier Paolo Pasolini al capezzale della tragedia” in Fabbro 2006, 33.

¹⁹ P. P. Pasolini, “Empirismo eretico” in Pasolini 2008, 1463-64 (il corsivo è dell’autore).

²⁰ Per la traduzione di *Medea*, si farà riferimento alla versione di Euripide 2010.

²¹ Cfr. Aristotele 2004, 613.

²² Su tale tematica si segnalano De Romilly 1996, 22-24; Di Benedetto e Medda 2002, 164; Baldry 2005, 112-13; D. Del Corno, “Introduzione. La tragedia greca” in Euripide 2010, XVI.

Tale schematizzazione prevedeva la seguente suddivisione: il prologo (introduzione che precede l'ingresso del coro); la parodo (il primo canto del coro); gli episodi (le parti recitate dai personaggi, paragonabili agli atti dei drammi moderni); gli stasimi (canti del coro che separavano un episodio da un altro) e l'esodo (scena finale).

Nonostante le divergenze tecniche e contenutistiche, è possibile individuare una serie di interconnessioni tra la struttura della tragedia classica e il montaggio della *Medea* pasoliniana che, organizzato secondo un principio di ripetitività, stabilisce una relazione intrinseca tra specifiche scene delle due sezioni in cui il film è suddiviso.

2.2 Il prologo informativo in Euripide e in Pasolini

Secondo la definizione di Aristotele, il prologo (*prologos*) è "l'intera parte della tragedia che precede la parodo del coro",²³ ossia la parte introduttiva di ogni rappresentazione tragica, di natura monologica, dialogica o mista, destinata all'esposizione degli antefatti della tragedia messa in scena. I prologhi euripidei, noti per la loro natura informativa e prolettica, sollecitano nello spettatore, mediante la contemplazione filosofica delle ragioni intrinseche dell'azione, lo sviluppo di una coscienza critica in relazione alle coeve problematiche storico-sociali.²⁴

In *Medea*, il prologo si qualifica come un esempio dello stile innovativo del teatro euripideo, finalizzato all'esplorazione intima delle passioni umane. È appunto con il ricorso alla prolessi che il tragediografo, presentando gli eventi *in medias res*, orienta l'attenzione del pubblico sulle traversie di Medea e sul suo tormento interiore, piuttosto che sugli avvenimenti precedenti.

Nella sintetica esposizione degli antefatti della tragedia, la Nutrice esprime già una notevole tensione emotiva con l'invocazione in apertura:

Non doveva mai, quella nave Argo, volare oltre le cerule Simplegadi, verso la terra dei Colchi! Né mai nei boschi del Pelio fosse caduto reciso quel pino, per farne remi nelle mani dei nobili eroi, che mossero a rapire il vello d'oro per Pelia! La mia signora Medea non avrebbe navigato verso le torri di Iolco, colpita nel cuore dall'amore per Giasone.²⁵

A tale incipit si ispirò Apollonio Rodio per descrivere il momento in cui Medea, apprestandosi ad abbandonare la sua patria, prorompe in un pianto disperato e impreca contro Giasone (IV, 29-32). Successivamente, la Nutrice, con nobile contegno, mette in rilievo il dissidio tra Medea

²³ Aristotele 2004, 613.

²⁴ Cfr. Baldry 2005, 128; M. Cavalli, "Introduzione. Euripide" in Euripide 2010, XXXII.

²⁵ Euripide, "Medea" in Euripide 2010, 5.

e Giasone: “Grandissima consolazione è quando la moglie non contrasta col marito: ora invece la discordia è completa e l’amore ne soffre”.²⁶ Attraverso tale principio etico, la serva conduce lo spettatore a una riflessione introspettiva sulla sofferenza umana, assegnando parimenti un carattere universale alla disperazione della maga colchica.

In concomitanza con l’arrivo dei figli di Medea, accompagnati dal Pedagogo, la Nutrice conclude il suo soliloquio con un’ulteriore massima che, incentrata sulla disparità tra l’innocenza dei due bambini e l’indole oscura della maga barbara, prelude alla catastrofe finale: “È una donna terribile: chi incontri il suo odio, non potrà riportare vittoria su di lei. Ma ecco giungere qui i figli, di ritorno dai loro giochi; essi non comprendono la sventura della madre, poiché l’animo infantile non suole soffrire”.²⁷ Degno di nota è l’impiego dell’aggettivo *kallinikos* (“trionfante”) adoperato successivamente da Medea nel suo monologo all’inizio del primo episodio, in rapporto alla vittoria futura.

Nel rifacimento cinematografico pasoliniano, l’articolazione dei ‘due prologhi’, come premessa alle due parti in cui il film è suddiviso, offre una serie di risposdenze con il prologo euripideo, specialmente per la convergenza tra razionalità e irrazionalità che è alla base della filosofia di entrambi gli autori. La figura del Centauro proposta da Pasolini svolge la stessa funzione della Nutrice nella tragedia, dato che si fa portavoce del pensiero del regista e, alla stregua del personaggio di Euripide, coinvolge fin dall’inizio lo spettatore, inducendolo ad una speculazione filosofica. A differenza dell’originale, l’incipit *ab ovo* pasoliniano diventa un’occasione di arricchimento culturale, con lo scopo di recuperare quel patrimonio mitologico che è stato rimosso dall’azione incessante del razionalismo borghese.

Nel trattamento della sceneggiatura intitolato *Visioni della Medea* (1970) – la cui struttura più articolata diverge notevolmente dalla versione definitiva del film – era prevista un’esposizione più favolistica e dettagliata dell’infanzia di Giasone, dal suo affidamento al Centauro da parte del padre Esone, fino alla crescita e all’indottrinamento di stampo razionalistico. A tale sequenza dovevano fare da contrappunto due scene riguardanti i riti solari e lunari della Colchide.²⁸ Nella realizzazione finale, il film si apre direttamente con l’inquadratura di Giasone e del Centauro all’interno della casa lacustre di quest’ultimo.

²⁶ *Ivi*, 5-7.

²⁷ *Ivi*, 7. Si veda anche Tedeschi 2010, 101.

²⁸ Cfr. P. P. Pasolini, “Visioni della Medea (Trattamento)” in Pasolini 2001b, 1207-13, scene 1-11, 13-15. Le scene 12 e 14, dedicate alla Colchide e ai miti solari e lunari, si contrappongono alle scene 1-11, 13, 15 relative all’evoluzione del mondo di Giasone.

Il maestro, apprestandosi ad educare il fanciullo e a raccontargli la verità sul suo passato, in un'atmosfera scevra della vivacità prevista nel progetto iniziale, esordisce con un'amara constatazione:

Oggi compisci cinque anni, e voglio dirti la verità su di te. Tu non sei mio figlio, e non ti ho trovato nel mare. Tutte bugie che ti ho raccontato. Tu non sei bugiardo. Eh ma io sì, mi diverto a raccontare bugie... Ti dispiace sapere che non sei mio figlio? Che non sono né tuo padre né tua madre?²⁹

La confessione del Centauro prefigura il processo di sconsacrazione e razionalizzazione che segnerà il percorso di crescita di Giasone. Successivamente, Pasolini inserisce un accurato *excursus* inerente al mito del Vello d'oro, che sostituisce il racconto sulla nascita del cosmo e sulla genealogia degli dèi previsto nel progetto iniziale e ispirato al *Trattato di storia delle religioni* (*Traité d'histoire des religions*, 1948) di Eliade.³⁰ Secondo la leggenda, il dio Ermete donò la pelle del Crisomallo alla ninfa Nefele, prima moglie di Atamante, (figlio di Eolo e re di Orcomeno) per mettere in salvo i figli dall'ira vendicativa di Ino, seconda moglie di Atamante.

Nella tragedia euripidea, il coro accomuna Medea proprio a Ino, quale altro esempio nella mitologia greca di donna infanticida, giustificando in tal modo l'efferatezza dell'atto perpetrato dalla maga colchica.³¹ In aggiunta, l'infanticidio ad opera di Medea era percepito dal pubblico come un unico esempio di barbarie, perché si trattava di un'azione compiuta da una mente lucida.

Al contrario di Euripide, sembra che Pasolini proponga come parallelo di Medea il personaggio di Nefele, il cui ripudio da parte di Atamante per sposare Ino è ampiamente tramandato dalla mitologia greca. È appunto la consonanza tra le storie dell'incantatrice e della ninfa, vittime di tradimento da parte di un uomo greco, che assegna al discorso del Centauro la già segnalata funzione del monologo della Nutrice di prefigurare quanto poi avviene.

Nell'esordio del racconto mitico del Centauro ("Tutto è cominciato per una pelle di caprone"), vale la pena evidenziare l'uso di "per" al posto della preposizione "con" inizialmente scelta nella sceneggiatura, dove la sfumatura di significato porta in primo piano la cupidigia quale causa di conflitti tra gli esseri umani.³²

²⁹ Id., "Dialoghi definitivi di 'Medea'" in Pasolini 2001b, 1273.

³⁰ P. P. Pasolini, "Visioni della Medea (Trattamento)" in Pasolini 2001b, 1211.

³¹ Cfr. Euripide "Medea" in Euripide 2010, 80-83. Si veda M. Cavalli, "Commento" in Euripide 2010, 200.

³² P. P. Pasolini, "Dialoghi definitivi di 'Medea'" in Pasolini 2001b, 1273.

Inoltre, nel racconto del mitico maestro spicca il fatto che, contrariamente alla tradizione, Ino figura come moglie di Cadmo, anziché come figlia. Tale rivisitazione del mito affidata al Centauro, che si presenta come personaggio bugiardo (benché, come si è detto, sia un *alter ego* di Pasolini stesso), si ricollega alla presa di distanza del regista dallo sviluppo diegetico della tragedia euripidea. Lo spettatore è perciò indotto a riflettere sull'originale rielaborazione pasoliniana della materia mitologica, in cui viene esibito un mondo dove è concepibile "interiorizzare ancora la natura e l'umanità nella loro purezza ideale".³³ Non a caso, le prime scene del film sono state girate a Grado, "dove la vegetazione palustre, erba e canne, e la commistione di acqua e terra interessavano Pasolini per suggerire questo momento aurorale del mondo o della conoscenza umana del mondo".³⁴

Dalla sequenza iniziale si evince che la sacralità pertinente al mondo di Medea costituisce una componente basilare anche del percorso di crescita di Giasone, avvenuto in un luogo ameno e ad opera di una creatura selvaggia. A ciò si aggiunge l'originaria provenienza dell'eroe dalla Beozia, in cui è attestata la pratica di sacrifici umani a partire da Atamante e perpetuata fino in epoca storica.³⁵

Tuttavia, la partecipazione passiva di Giasone, indice della sua superficialità, prefigura il trionfo del razionalismo sulla sacralità. Al termine del lungo racconto, quasi giustificando il disinteresse di Giasone come dovuto all'innocenza di un bambino di cinque anni, il Centauro conclude: "Beh, è una storia complicata, perché è fatta di cose e non di pensieri".³⁶ Una riflessione che rievoca la contrapposizione tra la mentalità concreta delle culture arcaiche e quella razionale del mondo occidentale rilevata da Lévy-Bruhl. L'antropologo sottolinea che, nelle società prerazionali, l'individuo non pensa in termini astratti, ma attraverso relazioni simboliche e distinzioni nette, che definiscono le strutture del vissuto e della società.³⁷

Nella scena successiva, una delle più straordinarie espressioni della filosofia pasoliniana, la considerevole distanza spaziale tra i due personaggi, inquadrati separatamente in un'alternanza tra campi lunghi e primi piani, si addice al progressivo allontanamento di Giasone dalla realtà sacra a cui il Centauro appartiene.

³³ P. P. Pasolini, "Scritti Corsari" in Pasolini 1999, 288. Cfr. S. O. Shapiro, "Pasolini's *Medea*: A Twentieth-Century Tragedy" in Nikoloutsos 2013, 97.

³⁴ Bernardi 2011, 140.

³⁵ Cfr. Frazer 2013, 334-37.

³⁶ P. P. Pasolini, "Dialoghi definitivi di 'Medea'" in Pasolini 2001b, 1273.

³⁷ Lévy-Bruhl 2002, 72: "La mentalité primitive comme on sait, est surtout concrète, et très peu conceptuelle. Rien ne lui est plus étranger que l'idée d'un Dieu unique et universel. Elle procède par participations et par exclusions".

Tra le anomalie stilistiche di queste scene di apertura, dettagliatamente analizzate da David Ballerini, si ricordano la discrepanza tra i campi totali e la collocazione spaziale dei personaggi; il contrasto tra l'omogeneità sonora della voce del Centauro e l'eccessiva distanza che lo separa da Giasone.³⁸ Ballerini rivisita queste incongruenze all'interno della distinzione tra guardare e vedere proposta da Sandro Bernardi:

Guardare e vedere, dunque, sono due modi di rapportarsi all'oggetto, il primo senza finalità pratiche, dissipato, sì, ma anche scopritore di aspetti inconsueti; il secondo inteso invece ad una definizione dell'oggetto, a una sua collocazione dentro gli stereotipi della conoscenza, dell'utilità.³⁹

La ripetizione dell'atto di *guardare* e l'immersione totale dei personaggi nello spazio naturale della laguna registrate nel cinema pasoliniano si accordano alla ripetitività del "Tempo sacro" teorizzata da Eliade:

il rituale abolisce il Tempo profano, cronologico, e recupera il Tempo sacro del mito. [...] La rivolta contro l'irreversibilità del Tempo aiuta l'uomo a 'costruire la realtà' e, d'altra parte, lo libera dal peso del Tempo morto, gli dà la certezza che è in grado di abolire il passato, di ricominciare la sua vita e di ricreare il suo Mondo.⁴⁰

Secondo Daniel Humphrey, la capacità del cinema di Pasolini risiede nel coinvolgere e disorientare allo stesso tempo lo spettatore di fronte ai personaggi e al paesaggio.⁴¹ La duplice esperienza di osservazione e di immersione nel passato mitico pervade anche gli spettacoli tragici greci, dove "lo spazio vuoto del teatro non è che un modo per mettere in discussione gli spazi in cui viviamo e trascendere i confini che definiscono lo spazio politico e sociale".⁴² Con la stessa compostezza e ieraticità della Nutrice nella tragedia euripidea, il Centauro persiste nel proposito – piuttosto vano – di educare Giasone, approfondendo il tema della

³⁸ Cfr. Ballerini 2013, 195-206.

³⁹ Bernardi 1994, 41, cit. in Ballerini 2013, 197.

⁴⁰ Eliade 1966, 174.

⁴¹ Si veda a riguardo Humphrey 2020, 62: "As if spectators are being all but invited to tune out the monologue, more than a few of their minds will invariably drift to thoughts about the actors (that is a cute boy as Jason; that is a hot man as the centaur), the setting (a homey little hut on the banks of the Grado lagoon), or the general idea that there is a vast prehistory to the film's narrative (albeit one we may never really grasp)".

⁴² Critchley 2019, 8.

sacralità: “Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c’è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienitelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito – e comincerà qualcos’altro”.⁴³

Dichiarando che “non c’è niente di naturale nella natura”, il Centauro esprime l’avversione di Pasolini sia al naturalismo sia alla ragione illuministica come puro strumento di dominazione svuotato di ogni valore morale. A ciò, il regista sostituisce una personale religiosità:

Io sono propenso a un certo misticismo, a una contemplazione mistica del mondo, beninteso. Ma questo è dovuto a una sorta di venerazione che mi viene dall’infanzia, d’irresistibile bisogno di ammirare la natura e gli uomini, di riconoscere la profondità là dove altri scorgono soltanto l’apparenza esanime, meccanica, delle cose.⁴⁴

Esortando Giasone a osservare il paesaggio circostante e a concepirlo come apparizione dietro cui si nasconde un dio, il Centauro celebra il carattere divino della natura, in quanto manifestazione del dio che la ‘anima’ (siamo appunto all’interno di una cornice animistica) e che si cela dietro la sua bellezza. Nella lezione del Centauro si riflette l’idea di sacralità abbracciata da Pasolini:

un albero fotografato è poetico, un volto umano fotografato è poetico perché la fisicità è poetica in sé, perché è un’apparizione, piena di mistero, piena di ambiguità, piena di significati polivalenti, perché anche un albero è un segno appartenente a un sistema linguistico. Ma chi parla attraverso un albero? Dio, o la realtà stessa. Quindi l’albero come segno ci mette in comunicazione con un interlocutore misterioso.⁴⁵

In questo passo è forte l’eco di Eliade, che definisce ierofania “la manifestazione di qualcosa di *completamente diverso*, di una realtà che non appartiene al nostro mondo, in oggetti che fanno parte integrante del nostro mondo ‘naturale’, ‘profano’”.⁴⁶ In tale scenario, la quiete del paesaggio, gli stacchi cinematografici e il tono magistrale con cui il Centauro comunica quel

⁴³ P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1273.

⁴⁴ Id., “Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy [1969-1975]” in Pasolini 1999, 1421-22. Si veda anche Viano 1993, 238.

⁴⁵ Id., “Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]” in Pasolini 1999, 1390.

⁴⁶ Eliade 2013, 14-15 (corsivo dell’autore).

tipo di poesia “preistorico, amorfo, innaturale”⁴⁷ conferiscono alla scena una solennità che, seppure in forma passeggera, coinvolge anche Giasone.

A un certo punto, il Centauro, invitando il ragazzo a guardare l’orizzonte, sembra suggerire un’ulteriore rivelazione della sacralità del paesaggio. Tuttavia, la continuità narrativa è interrotta da un’altra apparizione che cattura l’attenzione di Giasone. La cinepresa, infatti, invece di mostrare un campo lungo dello spazio circostante, segue la prospettiva del ragazzo che, rivolgendo lo sguardo in basso, scorge un granchio. Afferratolo e guardandolo con interesse, Giasone posa il granchio sulla sua spalla nel momento in cui il Centauro afferma: “In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano, è nascosto un Dio!”.⁴⁸ In questo contesto, il granchio, emblema dell’acqua e al tempo stesso della costellazione eponima, potrebbe intendersi metaforicamente come un elemento che accomuna Giasone e Medea. Il crostaceo, infatti, richiama per un verso Tritone, una delle divinità marine a cui sono tradizionalmente attribuite “due forbici di granceola”⁴⁹ e che è noto nella tradizione mitica per la sua benevolenza verso Giasone. Per un altro, il granchio rimanda a Ecate, dea lunare a cui Medea è devota e che, per volere di Zeus, detiene potere anche sul mare.⁵⁰

Inoltre, gli studi condotti su serie monetali raffiguranti il granchio d’acqua dolce, rinvenute in regioni asiatiche e dell’Italia meridionale, registrano una concezione positiva di questo animale, simbolo apotropaico legato alla fecondità e a divinità di simile valenza, come Eracle, Poseidone, Demetra e Artemide, dalla quale deriva l’ulteriore connotazione del granchio come simbolo celeste.⁵¹

Di conseguenza, il granchio su cui Giasone posa gli occhi costituirebbe non solo un esempio di apparizione divina conforme al concetto di ierofania, tipico di una mentalità arcaica, ma anche un possibile richiamo all’incontro tra Giasone e la materna Demetra, incluso nel trattamento *Visioni della Medea*. D’altronde, come afferma Eliade, per l’individuo religioso “tutta la Natura può rivelarsi come sacralità cosmica”.⁵²

Dalla conclusione del monologo riaffiora il significato primario del concetto di sacro in Pasolini, che, come si vedrà nel capitolo successivo, si pone in sintonia con il pensiero di Rudolf Otto. Nello specifico, l’ultimo insegnamento del Centauro è incentrato sulla bipolarità

⁴⁷ *Ivi*, 1391.

⁴⁸ P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1274.

⁴⁹ Winckelmann 1767, 25.

⁵⁰ Cfr. Esiodo 2018, 42-43. Apollonio Rodio 2019, 446-47; Kerényi 2015, 90.

⁵¹ Cfr. Carroccio 1996, 41-42.

⁵² Eliade 2013, 15. Cfr. P. P. Pasolini, “Visioni della Medea (Trattamento)” in Pasolini 2001b, 1211.

degli dèi, portatori di prosperità, ma anche di catastrofi: “Eh sì, tutto è santo, ma la santità è insieme una maledizione. Gli dei che amano – nel tempo stesso – odiano”.⁵³ L’acostamento di termini contrastanti quali santità/maledizione, dèi che amano/dèi che odiano riflette il senso di contraddizione evidente in tutta l’opera pasoliniana e anticipa nuovamente le conclusioni pessimistiche del film.⁵⁴

Analogamente, la Nutrice della *Medea* di Euripide, dopo aver esaltato i vantaggi di uno stile di vita semplice, all’insegna della *mediocritas* e in antitesi all’arrivismo dei potenti quale causa dell’ira divina, conclude il prologo con una massima che preannuncia il funesto epilogo: “La mediocrità già nel solo nome vince, ed è di molto la cosa migliore per gli uomini. Ogni eccesso invece non può offrire nulla di opportuno ai mortali. E su una casa, quando il dio si sdegna, riversa sventure molto grandi”.⁵⁵

Nella scena successiva i due personaggi compaiono all’interno della casa del Centauro, inquadrati nelle stesse posizioni della scena iniziale, ma con sembianze ormai di uomini. La perdita dell’innocenza sacra e selvaggia, visibile nella fisionomia e nell’abbigliamento, si riferisce a quel “passaggio dalla fase ingenua ed incosciente dell’infanzia a quella cinicamente consapevole dell’età adulta”.⁵⁶

Anche l’ambiente risente parzialmente di questa trasformazione: il palo vicino a cui si posiziona il Centauro è privo della catena metallica ad anelli che pendeva nella prima scena, mentre alle spalle di Giasone, al posto della luce solare che filtrava dall’esterno, si nota ora un calderone acceso (un eventuale rinvio alla scena finale del film e al distanziamento di Giasone adulto dal mondo sacro a cui appartiene Medea, di cui il fuoco è un *Leitmotiv*).

La scomparsa dell’aspetto favoloso del Centauro è accentuata dalla sua espressione pensosa di uomo intellettuale e dalla panoramica che segue il suo movimento, in antitesi alla staticità della scena iniziale. La ripresa dell’aggettivo “bugiardo” in apertura al monologo convalida l’illusorietà dei principi del vecchio Centauro, nonché l’assenza della ritualità nel mondo moderno: “Forse, oltre che bugiardo, ti sarò sembrato anche troppo poetico. Ma che vuoi, per l’uomo antico i miti ed i rituali sono esperienze concrete, che lo comprendono anche nel suo esistere corporale e quotidiano”.⁵⁷

⁵³ P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1275. Inoltre, Lévy-Bruhl nota che le società arcaiche riconducevano gli eventi inattesi alla presenza di divine occulte e minacciose (Lévy-Bruhl 2002, 34).

⁵⁴ Cfr. P. C. Rivoltella, “Per una lettura simbolica del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini” in Cascetta 1991, 269.

⁵⁵ Euripide, “Medea” in Euripide 2010, 13.

⁵⁶ P. C. Rivoltella, “Per una lettura simbolica del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini” in Cascetta 1991, 274.

⁵⁷ P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1275.

Ciononostante, le precedenti lezioni del vecchio Centauro sulla sacralità non cadono nell'oblio, visto che, come dimostra Pasolini rifacendosi a Eliade, è impossibile rimuovere del tutto la componente sacra che fa parte dell'essere umano sin dalle origini.⁵⁸ A tal proposito, il fatto che il Centauro adulto si situi al lato destro del palo, occupato nella scena iniziale dalla parte equina, dimostra che “[r]azionalità e irrazionalità, religione e laicità, sono destinati a convivere ancora a lungo”.⁵⁹ La posizione del ‘nuovo maestro’ prefigura in un certo senso la scena dell’incontro a Corinto tra Giasone e i due Centauri, che confermano la permanenza del sacro in un contesto profano.

Le ultime due scene del prologo si incentrano sul divario tra mentalità antica e moderna, di cui la storia di Medea e Giasone si configura come proiezione simbolica. La discrepanza tra i due protagonisti viene enfatizzata dall’attacco del tema musicale giapponese, scelto dal regista come musica extradiegetica per le scene degli Argonauti, nel momento in cui il Centauro fornisce indicazioni a Giasone circa le imprese che dovrà compiere: “Qui farai esperienze di un mondo che è ben lontano dall’uso della nostra ragione, la sua vita è molto realistica come vedrai perché solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico”.⁶⁰

Pasolini, tramite il suo personaggio, si rivolge direttamente al pubblico, invitandolo a esplorare la religiosità delle comunità arcaiche.⁶¹ Come dichiara Frazer, “il mago primitivo vede solo il lato pratico della magia. [...] Per lui, come per la massima parte degli uomini, la logica è implicita, non esplicita; ragiona nello stesso modo in cui digerisce, ignorando totalmente i processi intellettuali e fisiologici alla base di entrambe queste operazioni”.⁶² In nome di una fede totale nel progresso e nel successo, il borghese medio ha finito per destituire il mito, affidandosi esclusivamente al procedimento logico-deduttivo come criterio di verità.

L’interrelazione dei termini “mitico” e “realistico” esemplifica in modo eloquente le ragioni intime del ritorno al mito esposte da Pasolini durante un’intervista con Jean Dufлот: “la ‘mitizzazione’ della natura implica la ‘mitizzazione’ della vita quale era concepita dall’uomo prima dell’era industriale e tecnologica, all’epoca in cui la nostra civiltà si organizzava intorno ai modi di produzione agraria (l’‘eterno ritorno’, Mircea Eliade)”.⁶³ L’affermazione fa sorgere

⁵⁸ Cfr. Eliade 2013, 20: “Qualunque sia il grado di desacralizzazione del Mondo cui è arrivato, colui che ha optato per un’esistenza profana non può abolire completamente il comportamento religioso”.

⁵⁹ Borgna 2015, 102. Cfr. pure Viano 1993, 240.

⁶⁰ P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1275.

⁶¹ Si vedano Viano 1993, 237-38 e Greene 1990, 160.

⁶² Frazer 2013, 32-33.

⁶³ P. P. Pasolini, “Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufлот [1969-1975]” in Pasolini 1999, 1461.

in Dufлот il dubbio che la preferenza accordata da Pasolini ai miti, anziché ai temi di attualità politica, implichi un ripudio del realismo. La risposta del regista getta luce sul valore del mito nell'opera pasoliniana: “è realista solo chi crede nel mito, e viceversa, [per cui] il ‘mitico’ non è che l'altra faccia del realismo”.⁶⁴

Per Pasolini, la realtà è espressione concreta del mito, inteso come dimensione arcaica e sacrale che sopravvive sotto la superficie della quotidianità. Allo stesso tempo, il mito diventa esperienza tangibile quando si manifesta nei corpi e nei volti di coloro che sono portavoce di un passato ancestrale.

La conclusione pessimistica del Centauro riconduce al concetto weberiano di ‘disincantamento del mondo’: “Ciò che tu vedi nei cereali, ciò che intendi dal rinascere dei semi è per te senza significato, come un lontano ricordo che non ti riguarda più. Infatti non c'è nessun Dio”.⁶⁵ Ancora una volta il regista fa riferimento alle teorie di Eliade, che dimostra come il lavoro agricolo – “un rito rivelato dagli dèi o dagli Eroi civilizzatori, [quindi] un atto *reale* e *significativo* insieme” – in una società desacralizzata si svuoti del suo simbolismo religioso, perdendo di significato, poiché volto esclusivamente al guadagno.⁶⁶

Subito dopo la lunga digressione sugli antefatti, con un'inquadratura della città di Corinto, Pasolini ripropone la figura del Centauro, così da introdurre, mediante un ‘secondo prologo’, la tragedia di Medea ispirata al testo euripideo. Sebbene inizialmente questa scena fosse preceduta dal dialogo tra Medea e Creonte (Massimo Girotti), “[l]o spostamento intende, con tutta evidenza, creare due cornici che separino l'Oriente asiatico, credente, animista, dall'Occidente mediterraneo, cittadino, scettico-calcolatore, convenzionale”.⁶⁷

A marcare il divario tra i due mondi è Corinto, rappresentata nella cornice della Piazza dei Miracoli a Pisa, luogo simbolo del progresso scientifico nel mondo moderno. In un'intervista, Pasolini riferisce che, avendo ricostruito l'ambientazione di Corinto “con l'intelletto”, fu colpito dalla “straordinaria bellezza geometrica” dei marmi pisani.⁶⁸

La collocazione anacronistica del palazzo di Creonte nella patria di Galileo segna infatti il definitivo compimento del percorso razionalistico di Giasone.⁶⁹ Nell'incontro tra l'eroe e i due

⁶⁴ *Ivi*, 1462.

⁶⁵ P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1276.

⁶⁶ Eliade 2013, 63 (corsivo nell'originale).

⁶⁷ M. Rubino, “*Medea* di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso” in Fabbro 2006, 101.

⁶⁸ Cfr. P. P. Pasolini, “El mito y la mitología no me interesan” in Pasolini 2015b, 162.

⁶⁹ Si veda S. O. Shapiro, “Pasolini's *Medea*: A Twentieth-Century Tragedy” in Nikoloutsos 2013, 113-14.

Centauri, il dialogo sostituisce il solenne monologo, rompendo l'atmosfera di sacralità garantita dagli insegnamenti del Centauro e dal paesaggio storico del 'primo prologo'. Lo stesso passaggio è avvertibile nella tragedia di Euripide, quando il Pedagogo interrompe il soliloquio della Nutrice conducendo con sé i due figli di Medea e Giasone.

L'abbraccio istintivo che il figlio di Esone dà al Vecchio Centauro lascia intravedere un'inconscia, benché effimera attrazione per quel passato mitico e ormai lontano, dovuta alla doppia natura del Centauro come metafora della sopraccitata giustapposizione tra sacro e profano. Nell'intervista con Duflot, Pasolini, spingendosi oltre la semplice descrizione della scena, condivide un dettaglio che riguarda lo sviluppo del suo sentimento religioso:

[q]uesto incontro, ossia questa compresenza dei due centauri, significa che la cosa sacra, una volta dissacrata, non per questo viene meno. L'essere sacro rimane giustapposto all'essere dissacrato. Con questo intendo dire che, vivendo, ho realizzato una serie di superamenti, di dissacrazioni, di evoluzioni. Quello che ero, però, prima di questi superamenti, di queste dissacrazioni, di queste evoluzioni, non è scomparso.⁷⁰

Come si è già evidenziato, la trasformazione del Centauro nel primo prologo non comporta un predominio della ragione sulla sacralità, ma una "coesistenza fra i due poli psichici e culturali, visualizzata in questa scena dai due Centauri e dal parlare dell'uno in nome dell'altro".⁷¹ Similmente, anche nella tragedia attica si nota una ricerca di equilibrio tra ragione e irrazionalità, come dimostra la compresenza di Potere e Violenza (*Krátos* e *Bía*), antropomorfizzati in una prosopopea dialogica, nel *Prometeo incatenato* (460 a. C.) di Eschilo, in cui l'opposizione tra l'eloquenza del primo e il mutismo della seconda comprova la fragilità della ragione di fronte alla forza bruta.⁷²

Tale correlazione è altresì riscontrabile nella *Medea* pasoliniana, ancora una volta in polemica con il razionalismo borghese su cui si fonda il concetto di potere nella società moderna, come indicato dal regista stesso: "il potere si fonda sempre sulla ragione. E allora in un certo senso in *Medea* ho voluto dimostrare (in modo assolutamente favoloso e mitico e narrativo) proprio questo: la violenza incancellabile dell'irrazionalità".⁷³

⁷⁰ P. P. Pasolini, "Il sogno del centauro" in Pasolini 1999, 1473.

⁷¹ Fusillo 2022, 113.

⁷² Cfr. Critchley 2019, 128.

⁷³ Fonte: P. P. Pasolini, *Pasolini e il pubblico. Dibattito in studio con Pier Paolo Pasolini*, intervista a cura di A. Luna e O. Del Buono nel programma RAI *Cinema 70*, andato in onda il 28 gennaio 1970.

Tuttavia, dall'incontro a Corinto tra Giasone e il Centauro, si deduce l'amara constatazione del regista che la componente sacra è stata completamente rimossa dalla coscienza collettiva nella società contemporanea.⁷⁴ Per converso, l'allontanamento di Medea dal sacro equivale ad una fase cruciale della sua esistenza, che la condanna a vivere in uno stato di alienazione e di nichilismo, fino a compromettere la sua stabilità mentale.⁷⁵

Con sublime eloquenza, Euripide descrive in modo dettagliato lo stato di sofferenza di Medea, sottolineando come l'intimo dolore agisca violentemente anche a livello corporale e conduca alla totale solitudine:

E giace senza toccare cibo, in preda ai suoi dolori, consumando in lacrime tutto il tempo, da quando si è accorta d'essere offesa dal marito. E non solleva mai lo sguardo, il volto fisso al suolo; e ascolta i consigli degli amici come una pietra o un'onda marina. Solo talvolta, volgendo il candido collo, piange dentro di sé il padre, la patria, la casa che tradì per venirsene con un uomo che la oltraggia: e nella sventura ha compreso, la sciagurata, quanto sia importante non abbandonare la patria; e odia i figli e non si rallegra a guardarli.⁷⁶

Euripide garantisce un maggiore coinvolgimento dello spettatore ricorrendo a termini e locuzioni di valenza o accezione negativa in merito all'aria sofferente e alla solitudine di Medea: "senza toccare cibo"; "in preda ai dolori"; "consumando in lacrime"; "non solleva mai lo sguardo"; "e ascolta i consigli degli amici come una pietra o un'onda marina"; "piange dentro di sé il padre".⁷⁷ Il pubblico, immedesimandosi con la protagonista, si pone quindi nella condizione di scandagliare l'animo umano, al fine di evidenziarne gli aspetti irrazionali.

Rispetto all'accurata esposizione della Nutrice, il discorso filosofico del Centauro pasoliniano risulta enigmatico, senza alcun esplicito riferimento all'abbandono e al tradimento da parte di Giasone: "E inoltre hai pietà di lei, e comprendi la sua... catastrofe spirituale, il suo disorientamento di donna antica in un mondo che ignora ciò in cui lei ha sempre creduto... la poverina ha avuto una conversione alla rovescia, e non si è più ripresa".⁷⁸ Dalle dichiarazioni del Centauro si evince che la crisi mistica di Medea sconfina dalla sfera sentimentale,

⁷⁴ Cfr. Snyder 1980, 99-100; Greene 1990, 162; Fusillo 2022, 113.

⁷⁵ Cfr. P. C. Rivoltella, "Per una lettura simbolica del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini" in Cascetta 1991, 274.

⁷⁶ Euripide, "Medea" in Euripide 2010, 24-36.

⁷⁷ *Ivi*, 7.

⁷⁸ P. P. Pasolini, "Dialoghi definitivi di 'Medea'" in Pasolini 2001b, 1280.

riflettendo principalmente l'impoverimento religioso e morale dell'umanità. La scena si conclude con una panoramica su Giasone che, sconvolto nell'apprendere un'inesorabile verità, si allontana coprendosi gli occhi.

La scena successiva si apre all'interno della nuova dimora di Medea, situata al di fuori delle mura di Corinto, con un primo piano su un gatto che nell'antichità era considerato un animale sacro a diverse divinità femminili, tra cui Ecate.⁷⁹ Attraverso l'efficacia dell'immagine cinematografica, il regista lascerebbe così intendere che la sacerdotessa, benché in preda ad una crisi spirituale, continua ad 'animare' con la sua religiosità anche un luogo 'profano'.

Nel prologo euripideo, il pianto disperato della protagonista, udito dallo spazio extrascenico, svela subito la sua impulsività. Una volta entrata in scena, Medea si ricompone, rivolgendosi alle donne di Corinto con un linguaggio controllato, tipico dei personaggi maschili delle scene precedenti.⁸⁰

Nella rilettura pasoliniana, la maga soffoca in un atteggiamento composto il dolore per essere stata abbandonata dal marito e privata della sua identità colchica. La condizione di inferiorità e di emarginazione delle donne nella società greca, denunciata apertamente dalla Medea euripidea nel primo monologo, viene simbolicamente espressa nel film dal cammino in salita che la protagonista e la Nutrice intraprendono per recarsi a Corinto.

Con l'arrivo delle due donne nel cortile interno della reggia, il religioso silenzio che aveva regnato fino a quel momento viene interrotto da una musica lontana. Il voltarsi improvviso di Medea e della Nutrice e lo stacco su un'esibizione di danza, che vede protagonista un gruppo di ragazzi, tra cui anche Giasone, convertono la musica apparentemente esterna alla scena in elemento diegetico. Come sostenuto da Fusillo,

l'evento è rappresentato dal punto di vista di Medea, senza identificarsi completamente con la sua percezione [...] ma alternando le immagini in soggettiva di Giasone guardato da Medea ai primi piani del volto di Medea che lo guarda in lacrime. [...] Con questa visione personalizzata, [...] Pasolini sintetizza in una forma molto cinematografica tutta la tematica della frustrazione e dell'esclusione di Medea dal mondo di Giasone, aggiungendovi una certa sfumatura omoerotica.⁸¹

⁷⁹ Cfr. Diesel 2008, 86, riguardo all'identificazione tra Ecate e altre divinità di cui il gatto era ritenuto l'animale sacro, quali la greca Artemide e l'egiziana Heket, protettrici, inoltre, delle nascite. Si veda anche Gimbutas 2005, 218-20, per l'associazione di Ecate e di Artemide, entrambe legate al ciclo di vita, morte e rinascita.

⁸⁰ Cfr. M. Williamson, "A Woman's Place in Euripides' *Medea*" in Powell 1990, 22.

⁸¹ Fusillo 2022, 115.

Nella danza maschile, infatti, si potrebbe intravedere un rimando implicito non solo all'omosessualità, che spesso traspare dai film pasoliniani, ma anche alle relazioni extraconiugali degli uomini greci con i *paides*, a cui anche la Medea euripidea fa riferimento nel monologo del primo episodio: "L'uomo, quando è sazio di starsene in famiglia, se n' esce e dà tregua alla noia in compagnia di un amico o di un coetaneo".⁸²

La macchina da presa mostra la maga nell'atto di svelare gradualmente il suo volto, scoprendo prima gli occhi e poi il viso intero. Nelle tragedie greche tale gesto assume un significato simbolico, quando, in precise circostanze, i personaggi si ritraggono dalla comunicazione verbale. Come scrive Elena Fabbro, "l'ira, lo sconforto, la meditazione, la paura, la vergogna inducono a tacere con occhi rivolti a terra o viso rivolto all'indietro, nascosto con le mani o coperto da un manto".⁸³

La determinazione con cui Medea rimuove il velo evidenzia il suo coraggio di 'guardare' per conoscere la verità. Al contrario, i personaggi maschili tendono a coprirsi gli occhi di fronte alla realtà degli eventi che rifiutano di accettare (si pensi a Giasone nella scena del dialogo con il Centauro nella piazza di Corinto, o al padre di Medea nella sequenza in cui vengono recuperati i resti del corpo di Assirto).

A differenza del prologo euripideo, in cui la Nutrice fa esplicito riferimento al tradimento di Giasone, nel film il regista ricorre all'espressività dello sguardo di Medea per evidenziare sia la presa di coscienza della sacerdotessa di essere stata abbandonata dal suo amato, sia il suo tormento interiore.

Un ulteriore indizio dell'incolmabile distanza tra Giasone e la maga barbara è ravvisabile nell'utilizzazione da parte del regista, in funzione extradiegetica e diegetica, della musica di origine persiana, il *Segâh*, che accompagna non solo la danza di Giasone, ma anche i titoli di testa del film sullo sfondo di un tramonto, simbolo evocativo della sacra Colchide. Di conseguenza, la scelta di Pasolini di accostare tale musica 'profana' all'immagine di Medea in lacrime accentua la differenza tra le due realtà a cui i protagonisti appartengono, già anticipata nell'apertura del film.⁸⁴

Rientrata in casa, Medea, pur nella sua compostezza, ricade in uno stato di sconforto, al punto che, sorda al consiglio della serva di fidare nuovamente nelle sue capacità di maga, conclude il dialogo con un'amara riflessione: "Sono restata quella che ero. Un vaso pieno di

⁸² Euripide, "Medea" in Euripide 2010, 20-21. Cfr. anche Cantarella 2016, 154-56.

⁸³ Fabbro 2007, 40. Cfr. anche Viscardi 2013/2014, 82.

⁸⁴ Cfr. González García 1997, 210.

un sapere non mio”.⁸⁵ L’atteggiamento arrendevole di Medea corrisponde al senso di impotenza conosciuto come *amechania*, ossia “mancanza di strumenti che offrano scampo da una scelta comunque perdente: le mancano vie d’uscita reali, che non comportino cioè un qualche inevitabile male a venire”.⁸⁶ In tale contesto, il passaggio dagli spazi interni agli esterni e viceversa, sia in Pasolini sia in Euripide, si qualificherebbe metaforicamente come una forma di introspezione che porta i personaggi a rendersi conto del cambiamento.

Attingendo al passato mitico, Pasolini offre al suo pubblico l’occasione di soffermarsi sull’esperienza del sacro e di riviverla concretamente nel mondo moderno ‘disincantato’. In particolare, dalla comparazione dei due ‘prologhi’ del film con il prologo della tragedia originale si ricava la necessità impellente per l’essere umano di proteggere la propria integrità. Perciò, come “[l]’uomo di Euripide deve sapersi difendere dagli attacchi sferrati alla sua individualità da tutte le forze di una civiltà imperialistica”,⁸⁷ così l’individuo moderno deve salvaguardarsi da una società capitalista che ha annullato la presenza del sacro.

2.3 La funzione metateatrale del coro

Nell’ambito delle rappresentazioni tragiche del teatro greco, con il termine *parodos* si indicava l’entrata in scena del coro, preceduto da un suonatore di flauto (*aulos*) che ne accompagnava la marcia in anapesti e lo conduceva verso l’orchestra. Qui i membri del coro, disponendosi solitamente in tre file di cinque coreuti ciascuna (o viceversa), intonavano i loro canti e si esibivano in una danza solenne (*emmeleia*).⁸⁸ Rispetto ai canti corali ditirambici, il coro della tragedia classica, definito da Aristotele come un unico attore (*Poetica*, 1456a),⁸⁹ in qualità di rappresentante della comunità del luogo in cui si svolgeva la vicenda, si relazionava costantemente con l’azione tragica, esprimendosi in prima persona plurale o singolare.⁹⁰

Quale proiezione di un atavico senso di appartenenza alla collettività, ormai perduto nella società frammentaria e individualistica dell’Atene del V sec. a.C.,⁹¹ il coro era anche in grado

⁸⁵ P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1280.

⁸⁶ M. R. Falivene, “Un’invincibile debolezza: Medea nelle ‘Argonautiche’ di Apollonio Rodio” in Gentili e Perusino 2000, 111.

⁸⁷ M. Cavalli, “Euripide” in Euripide 2010, XXXII.

⁸⁸ Cfr. Di Benedetto e Medda 2002, 234-37; Baldry 2005, 88; Rodighiero 2013, 56-57.

⁸⁹ Aristotele 2004, 155.

⁹⁰ Sull’argomento, si segnalano gli studi di De Romilly 1996, 26; Wiles 1997, 124; Di Benedetto e Medda 2002, 167, 242, 267; Baldry 2005, 88; Rodighiero 2013, 58-59.

⁹¹ Cfr. Di Benedetto e Medda 2002, 240; Eschilo, Sofocle e Euripide 2013, 1243.

di stimolare l'immaginazione del pubblico. Compiendo una vera e propria opera di estensione spazio-temporale della scena tragica, il coro rievocava avvenimenti del passato in coincidenza con determinati movimenti compiuti dagli attori.⁹² Benché l'ampiezza dei canti corali nelle tragedie euripidee risulti strutturalmente più ridotta di quelle di Eschilo e di Sofocle, il coro continua a ricoprire un ruolo considerevole durante tutta la durata dei drammi.

In *Medea*, una delle tante innovazioni di Euripide concerne l'ingresso del coro, tradizionalmente scandito dalla marcia in anapesti e organizzati in forma strofica. Il tragediografo organizza la parodo con un triplice scambio verbale tra la Nutrice, Medea e il gruppo corale formato da donne che, dopo aver udito dall'interno della casa le grida della maga, esprimono la loro preoccupazione per le sue sorti.⁹³

La reiterazione dei motivi della solitudine, della violazione dei giuramenti da parte di Giasone e dell'abbandono della patria, preannunciati dalla Nutrice nel prologo, avvalorano l'organicità della tragedia e diviene occasione per Euripide di riflessione critica – e persino di autoironia – sull'incapacità dell'arte poetica di alleviare le sofferenze umane.⁹⁴ Gli ultimi versi che concludono la parodo offrono un esempio della funzione meta-spaziale del coro: “e nell'ingiusta sofferenza invoca Temi custode dei giuramenti per Zeus, che la sospinse all'opposita Ellade, sull'onda notturna, verso il salso valico del mare infinito”.⁹⁵ L'accostamento tra l'enunciazione del passaggio di Medea attraverso il Bosforo e l'entrata in scena di quest'ultima rende il viaggio in mare verso la Grecia il principio basilare di un sistema referenziale alternativo, che estende i confini dello spazio scenico e spinge lo spettatore a immaginare l'attraversamento.⁹⁶

L'omogeneità strutturale della tragedia euripidea si rispecchia nell'opera di montaggio della *Medea* di Pasolini, in cui l'articolazione delle sequenze sceniche è regolata da una serie di ripetizioni, che prevede la presentazione di determinate azioni rituali in una versione sconosciuta, allo scopo di riflettere sulle conseguenze del processo di secolarizzazione della società.⁹⁷ In base a tale sistema iterativo si sviluppano le sequenze relative al sacrificio in Colchide nella prima parte del film e alla visione di Medea nella seconda, in cui l'originale

⁹² Cfr. Wiles 1997, 119; Di Benedetto e Medda 2002, 266-67.

⁹³ Cfr. Rodighiero 2013, 96.

⁹⁴ Cfr. Euripide, “Medea” in Euripide 2010, 16-19.

⁹⁵ *Ivi*, 19.

⁹⁶ Cfr. Wiles 1997, 121; Di Benedetto e Medda 2002, 268.

⁹⁷ Cfr. L. D'Ascia, “Poeta in un'età di penuria. Pier Paolo Pasolini al capezzale della tragedia” in Fabbro 2006, 38.

combinazione di espedienti cinematografici e colonna sonora contribuisce a creare un'atmosfera di atavica religiosità propria dell'essere umano primitivo e, nello specifico, del personaggio di Medea, quale rappresentante di un mondo mitico e autentico, ormai perduto. In linea con la rilevanza del coro nelle tragedie attiche, la centralità della musica barbarica nella trasposizione pasoliniana consente un parallelismo tra le sequenze inerenti alla Colchide e la parodo dei drammi greci.⁹⁸

In seguito al primo prologo, con uno stacco, la cinepresa inquadra una capra, un probabile corrispettivo simbolico di Dioniso, nonché un'immagine che rende discutibile la riflessione pessimistica del Centauro sulla scomparsa del sacro nel mondo. Il pubblico viene gradatamente calato nella realtà mitica della Colchide, in cui “tra i folti calanchi, le rupi mostruose, le terrazze labirintiche”⁹⁹ l'entrata in scena di abitanti e sacerdoti in file ordinate e raccolte al suono di campanacci assomiglia all'ingresso solenne del coro tragico.

Per l'intera sequenza del rito sacrificale in Colchide, Pasolini, refrattario a ogni forma di naturalismo, produce una deformazione della realtà sia con inquadrature fisse sia con movimenti della macchina da presa. Nel primo caso l'effetto pittorico e straniante consente una perfetta integrazione di figure statiche nello sfondo; nel secondo, le panoramiche esaltano la bellezza cromatica e la circolarità tipiche della Colchide. Inoltre, i primi piani sui personaggi – in particolar modo sul volto ieratico di Medea – e sugli oggetti sacri curvilinei evocano la religiosità insita nel popolo colchico.¹⁰⁰ Come afferma Pier Cesare Rivoltella,

[l]a *seconda sequenza*, girata pressoché in tempo reale e sorretta nella prospettiva del montaggio quasi esclusivamente da stacchi netti, si caratterizza per la immediatezza e crudezza narrativa oltre che per uno statuto diegetico atipico, figurativamente realistico ma nel contempo irrealizzante e comunque agente sulla narrazione in senso trasgressivo e trasfigurante.¹⁰¹

Degni di nota sono anche i primi piani su due corpi animali privi di vita ed esposti su aste, che, nel contesto rituale, potrebbero fungere da simboli totemici, nel senso di mediatori tra umano

⁹⁸ In merito alla correlazione tra le sequenze del Centauro e quelle del rito in Colchide, cfr. P. C. Rivoltella, “Per una lettura simbolica del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini” in Cascetta 1991, 267; Fusillo 2022, 128.

⁹⁹ P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1212.

¹⁰⁰ Cfr. Snyder 1980, 97.

¹⁰¹ P. C. Rivoltella, “Per una lettura simbolica del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini” in Cascetta 1991, 267 (corsivo nell'originale). Si veda anche Fusillo 2022, 126.

e divino. È singolare che, in un'altra scena, gli stessi animali vengano ripresi appesi a un albero, quasi fossero delle vere e proprie ierofanie.

La scena prosegue con la ripresa dall'alto della lunga processione che il popolo colchico forma dietro alla ruota, quale oggetto del culto del dio Sole, coincide con una soggettiva dei sovrani e di Assirto (Sergio Tramonti), alla cui seriosità si associa una sentita partecipazione ai riti religiosi collettivi.

Con un rapidissimo passaggio dal primo piano del re Eeta e di sua moglie a quello di Assirto, la scena continua come una soggettiva del giovane sovrano, il cui particolare coinvolgimento nel rituale lascia presupporre una sua immedesimazione con la vittima sacrificale. Considerata l'usanza di alcuni popoli di sacrificare il figlio del re come rappresentante dello spirito del grano,¹⁰² l'atteggiamento e lo sguardo ambiguo di Assirto, tra preoccupazione e rassegnazione, alluderebbero alla sua consapevolezza di poter essere eventualmente immolato per via della sua origine regale.

Dirigendosi in direzione opposta alla processione, Assirto sembra condurre il pubblico al di là delle porte leonine da cui il corteo era partito, lasciandosi alle spalle la stessa serie di pietre rosse e gialle che era già stata messa in evidenza nelle inquadrature iniziali, una presumibile prefigurazione dell'olio colorato, utilizzato successivamente per ungere il corpo della vittima sacrificale.

In tale contesto, sia la deserta campagna in cui Assirto si inoltra, sia il gracitare delle cicale come sottofondo preannunciano il sacrificio umano.

Secondo l'indagine condotta da Daniel Humphrey, nelle espressioni enigmatiche e neutre che Assirto mantiene durante tutta la durata del sacrificio si può cogliere un indizio tanto di attrazione omoerotica verso la giovane vittima, quanto di dolore per la perdita del suo oggetto di desiderio.¹⁰³ Questo dato avvalorava l'ipotesi di considerare Assirto una potenziale vittima sacrificale, non solo in qualità di figlio del re, ma anche come 'diverso', non perfettamente integrato nella società. In alternativa, Assirto si qualificherebbe come le possibili vittime sacrificali del mondo greco, quali prigionieri di guerra, fanciulli, schiavi e quanti erano ritenuti 'minorati', coloro cioè che appartenevano a categorie marginali della società greca.¹⁰⁴

In tale prospettiva, Assirto rispecchia l'eroe euripideo dal momento che, cosciente della propria natura e della realtà prestabilita in cui è inserito, accetta dignitosamente il volere del fato, senza

¹⁰² Cfr. Frazer 2013, 498.

¹⁰³ Cfr. Humphrey 2020, 68-72.

¹⁰⁴ Cfr. Girard 1980, 16.

cercare di opporvi resistenza.¹⁰⁵ Il tragico destino di Assirto è adombrato anche nella scena successiva, con l'attacco della musica tibetana e con la prima comparsa di Medea, che, all'interno del tempio, fissa intensamente il giovane destinato al sacrificio.

L'atteggiamento e l'espressività dello sguardo della sacerdotessa sembrano preannunciare la scena del fratricidio, costruita dal regista come un ulteriore rituale, seppur di natura e modalità totalmente diverse. Infatti, rispetto al sacrificio collettivo, l'uccisione di Assirto si presenta come un atto violento che conduce Medea alla catastrofe spirituale.

La scena costituisce un'anticipazione della vicenda tragica della maga, che dal ruolo di antica sacerdotessa colchica regredisce allo stato di straniera emarginata e condannata a rimanere senza una vera patria. In solenne processione, tutto il popolo colchico giunge nella campagna dove si era recato precedentemente Assirto e si dispone in cerchio per assistere al rituale. Ancora una volta i movimenti di macchina e i primi piani sulla vittima e sui personaggi preannunciano il fratricidio: il giovane, inquadrato di profilo ancora sorridente, si oscura in volto nella successiva ripresa frontale, a cui seguono i primi piani su Assirto, che contempla quasi estasiato il ragazzo, e sul re Eeta che, pur nella sua compostezza, appare in preda ad una profonda inquietudine.

In seguito ad un ulteriore primo piano sul giovane, la cinepresa si focalizza su Medea, a conferma del ruolo chiave che la maga ricopre nei rituali colchici e nell'uccisione di Assirto. La sequenza prosegue con l'esecuzione del sacrificio umano, ispirato a quello dei Khond, tribù dravidica del Bengala, e descritto da Eliade e da Frazer.¹⁰⁶ Come si legge in Eliade,

[i]l significato di questi sacrifici umani dev'essere ricercato nella teoria arcaica della rigenerazione periodica delle forze sacre. Evidentemente ogni rito o complesso drammatico che tende alla rigenerazione di una 'forza' è esso stesso la ripetizione di un atto primordiale, di tipo cosmogonico, avvenuto "ab initio". Il sacrificio di rigenerazione è una 'ripetizione' rituale della creazione.¹⁰⁷

Il concetto di ripetizione, annesso alla semina e al culto del dio Sole, determina nella mentalità colchica la concezione ciclica del tempo nel suo alternarsi di morte e rinascita, come suggerisce la formula che Medea pronuncia subito dopo aver girato la ruota del Sole: "Da' vita al seme e rinasci con il seme".¹⁰⁸

¹⁰⁵ Cfr. M. Cavalli, "Introduzione. Euripide" in Euripide 2010, XXXI.

¹⁰⁶ Cfr. Fusillo 2022, 127.

¹⁰⁷ Eliade 1976, 219.

¹⁰⁸ P. P. Pasolini, "Dialoghi definitivi di 'Medea'" in Pasolini 2001, 1276. Cfr. pure Fusillo 2022, 126, 128.

La ciclicità temporale, specifica delle antiche civiltà, si conforma alla teoria dell'Essere e non-Essere del filosofo greco Parmenide, secondo cui il mistero della morte si giustifica come un eterno ritorno dell'Essere che, senza mai annullarsi totalmente, continua a vivere altrove. Eliade pure definisce il Tempo sacro “un Tempo ontologico per eccellenza, ‘parmenideo’: sempre uguale a sé stesso, non muta né si esaurisce. Ad ogni festa periodica, ritroviamo lo stesso Tempo sacro”.¹⁰⁹ In seguito al rito dello *sparagmós* (l'atto di spargere le membra e gli organi della vittima sul terreno e sulle piante),¹¹⁰ che rientra nel complesso dei procedimenti rituali legati alla fecondità della terra, la cerimonia si conclude con una danza di carattere dionisiaco e con una simulata detronizzazione dei sovrani.¹¹¹

Da tali osservazioni si desume che, fin dall'inizio, l'intera sequenza del sacrificio assolve al medesimo compito del coro tragico di estendere i confini spazio-temporali della vicenda. Il senso di collettività e il coinvolgimento diretto dei coreuti nell'azione convergono verso l'innato amore di Pasolini per le civiltà primordiali:

la parola barbarie – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più [...] Semplicemente, nella logica della mia etica, perché la barbarie è lo stato che precede la civiltà, la nostra civiltà: quella del buon senso, della previdenza, del senso del futuro. Capisco che ciò possa sembrare irrazionale e perfino decadente [...] È semplicemente l'espressione di un rifiuto, dell'angoscia dinanzi alla vera decadenza generata dal binomio Ragione-pragma, divinità bifronte della borghesia.¹¹²

Tale enfasi del regista si pone in sintonia con la bipolarità tra antico e moderno rilevabile nella tragedia greca, dove la rievocazione del mito da parte dei tragediografi comporta una tensione costante tra primitivismo e razionalità. Nella dialettica tra le due componenti, i personaggi tragici si distinguono per una capacità di introspezione e di serena adesione al fato, come nel caso di Assirto nella trasposizione pasoliniana.¹¹³

Alla sequenza del sacrificio nella Colchide della prima parte del film, corrispondono le scene delle visioni di Medea, una ‘seconda parodo’ che ha inizio con la protagonista che, ritiratasi nella sua camera subito dopo il breve dialogo con la serva, si accascia a terra in lacrime. Con

¹⁰⁹ Eliade 2013, 47.

¹¹⁰ Cfr. Id. 1976, 219. Inoltre, Frazer 2013, 495.

¹¹¹ Cfr. Greene 1990, 127, n. 2; P. C. Rivoltella, “Per una lettura simbolica del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini” in Cascetta 1991, 270-71; Fusillo 2022, 127.

¹¹² P. P. Pasolini, “Il sogno del centauro” in Pasolini 1999, 1485-86.

¹¹³ Cfr. Di Benedetto e Medda 2002, 325-26, 335.

l'impiego della musica barbarica e della tecnica della sovrimpressione, il regista ricostruisce l'atmosfera sacra della Colchide, garantendo così una completa immersione dello spettatore nel paesaggio, in coerenza con la transizione spazio-temporale che il coro realizza nella tragedia greca. Come puntualizza Fusillo,

[l]a sovrimpressione è una tecnica che, per quanto convenzionalizzata, può assumere talvolta, come qui, una carica figurale, che deriva dal senso di fusione magica fra due entità separate. Sovrapporre il volto in lacrime di Medea e il paesaggio della sua terra inondata dal sole fornisce senz'altro un raccordo con la visione successiva, ma suggerisce anche, in via metaforica, l'identità fra Medea e il suo universo arcaico.¹¹⁴

Secondo González García, il tramonto su cui si focalizza la macchina da presa, per un verso, sintetizza il complesso di analessi e allucinazioni di Medea previsti nell'originario trattamento, in cui realtà e sogno si fondono; per l'altro, si configura come un singolare *flashback* che, indipendentemente dallo sviluppo diegetico della tragedia, rinvia all'immagine del tramonto su cui scorrono i titoli di testa.¹¹⁵

Lo stacco con cui si passa a Medea nelle vesti di sacerdotessa mette in risalto la riappropriazione della sua antica funzione. Il dialogo con il dio Sole, che infonde coraggio alla maga,¹¹⁶ riecheggia il monologo della Medea euripidea a conclusione del primo episodio, in cui la protagonista esorta se stessa al conseguimento dei suoi piani di vendetta contro Giasone e la sua futura sposa:

Su dunque, non risparmiare nulla delle arti che conosci, Medea: decidi e agisci. Muovi alla cosa terribile: ora è il momento del coraggio! Vedi quello che ti fanno: e tu non devi far ridere gli sposi, Giasone e la discendente di Sisifo, tu figlia di un nobile padre e della stirpe del Sole!¹¹⁷

La proclamazione del piano decisivo, che comprende anche l'uccisione dei figli, avviene durante il monologo di Medea alla fine del terzo episodio della tragedia. In questi versi Euripide istituisce un rimando sia al prologo, come dimostra la ripresa del termine *kallinikoi*

¹¹⁴ Fusillo 2022, 115.

¹¹⁵ Cfr. González García 1997, 188.

¹¹⁶ Cfr. P. P. Pasolini, "Dialoghi definitivi di 'Medea'" in Pasolini 2001b, 1282: "E allora che cosa aspetti, coraggio".

¹¹⁷ Euripide, "Medea" in Euripide 2010, 29.

(“vittoriose”, v.764), utilizzato dalla Nutrice (v.44), sia alla parodo, con la triplice invocazione alle divinità protettrici: “O Zeus, o Giustizia di Zeus, o luce del Sole, ecco una bella vittoria sui nostri nemici, o care”.¹¹⁸

Tale preghiera contraddice la *suggestio falsi* rilevabile nella parodo, ossia un’errata allusione della Nutrice a Zeus come “dispensatore di giuramenti” (vv.169-70), basata sulla perifrasi omerica “dispensatore di guerra”, che pone il dio in cattiva luce e con cui Euripide avrebbe lasciato supporre un abbandono definitivo del genere umano da parte degli dèi.¹¹⁹ È noto come il razionalismo critico e mistico del tragediografo negasse l’autorità delle divinità tradizionali sul corso degli eventi, in nome di una maggiore rilevanza conferita alla decisionalità e all’indipendenza dell’essere umano.¹²⁰ Malgrado ciò, la triplice invocazione si qualificherebbe come una formula rituale, indice di preservazione della componente sacra nella psicologia di Medea, che, tra lucida fermezza e straordinaria passionalità, assume un controllo assoluto sugli eventi. Nel film, in seguito al dialogo con il dio Sole, Medea raduna le ancelle che, come i membri del coro della tragedia greca, accompagnano con i loro movimenti circolari il monologo della sacerdotessa, ristabilendo la stessa tensione drammatica dell’episodio euripideo, nonché la sacra ritualità del popolo colchico. Rispetto all’originale, il monologo risulta ridotto e presenta varianti stilistiche, quali la libera traduzione di “Zeus” con “Dio” (già adottata da Pasolini nell’*Orestide*) o l’uso della seconda persona plurale al posto della seconda singolare.

La sequenza della visione prosegue con un connubio di allusioni ed ellissi in chiave prolettica, in cui si ravvisa l’atavica temporalità ciclica delle civiltà primitive. Diversamente dalla tragedia euripidea, la rivelazione dei piani di Medea avviene in completa misteriosità e poeticità: con il sottofondo della musica barbarica, il simulato riavvicinamento di Medea a Giasone e la consegna ai figli dell’abito e del diadema per Glauce (Margareth Clementi) fungono da prodromi del tragico epilogo degli eventi.

L’abilità della Medea pasoliniana di occultare il piano dell’infanticidio ricorda l’imperscrutabilità della Clitennestra eschilea, la cui grandezza risiede appunto nella capacità di nascondere la visceralità delle sue passioni: “Ah, ho un oscuro presentimento di dolore. Miei cari bambini, voi vivrete ancora a lungo, stringerete ancora a lungo la mano di vostro padre!”.¹²¹

¹¹⁸ *ivi*, 51.

¹¹⁹ Cfr. Battezzato 1995, 7-8.

¹²⁰ Cfr. De Romilly 1996, 126; M. Cavalli, “Introduzione. Euripide” in Euripide 2010, XXXI.

¹²¹ P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1283. Cfr. De Romilly 1996, 36.

Come nota Fusillo, “[q]uello che in Euripide è uno scambio comunicativo orientato verso l’azione diventa qui un momento di ritualità magica, in cui la parola non è più il segno dominante, ma è equiparata alla musica e al gesto per le sue capacità evocative”.¹²²

Medea osserva Giasone, i figli e il Pedagogo ritornare alla reggia, un’uscita di scena che, nella costruzione spaziale, rievoca quella degli attori tragici dai corridoi laterali del teatro greco (*parodoi*). La soggettiva, assieme alla musica extradiegetica, conferma l’autocontrollo ristabilito dalla maga. La colonna sonora, che aveva accompagnato il rito sacrificale in Colchide, anticipa la morte di Glauce presentandola come un sacrificio rituale necessario a riportare l’antica dimensione sacra nella collettività.

Medea e Glauce sono due figure speculari, attorniate solo da fedeli ancelle e imprigionate in una realtà a cui non appartengono.¹²³ A confermare tale simmetria sono le scene della vestizione della principessa – articolata simmetricamente sulla sequenza del sacrificio in Colchide – e della sovrimpressione finale, che sovrappone Glauce in fiamme a Medea in lacrime nella sua stanza. La visione si conclude con un piano autonomo su Medea, sconvolta e in preda ad un pianto disperato, segno evidente di un depotenziamento delle proprie facoltà di maga, comportato dallo stato di subordinazione che la permanenza in territorio greco le impone.¹²⁴

La disperazione di Medea ricorda il celebre monologo nel quinto episodio della tragedia euripidea, in cui la protagonista, con un’intensa passionalità e struggenti invocazioni, ha un momento di esitazione all’idea di uccidere i figli: “Ahi, che fare? Il cuore mi manca, o donne, quando vedo il volto sereno di questi fanciulli! No, non posso! Addio, miei propositi di prima! Condurrò i miei figli via da questa terra”.¹²⁵ Allo stesso tempo, la visione, quale espediente rivelatore dell’annientamento di una stirpe familiare e dello smarrimento di Medea, si riconnette al significato simbolico assegnato all’onirismo nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e nella tragedia euripidea *Ifigenia in Tauride*, che presentano rispettivamente Medea e Ifigenia sconvolte e disorientate dai sogni profetici relativi alla distruzione del loro casato.¹²⁶ Lo stacco con cui si passa alla scena di Glauce nella sua stanza sottolinea la continuità con la scena precedente: la malinconica musica greca, gli sguardi tristi delle serve sedute intorno e le

¹²² Fusillo 2022, 117.

¹²³ Cfr. Mimoso-Ruiz 1992, 64.

¹²⁴ Cfr. Fusillo 2022, 118. Inoltre, Borgerson 2002, 61.

¹²⁵ Euripide, “Medea” in Euripide 2010, 67.

¹²⁶ Cfr. D. Sansone, “Iphigeneia in Colchis” in Harder *et al.* 2000, 160-62.

lacrime di Glauce che la nutrice asciuga si riallacciano all'intima sofferenza della maga colchica prima della visione. Dal vano tentativo di Creonte di dialogare con la figlia si deduce il senso di disorientamento che l'incomunicabilità e la mancanza del sacro causano nel mondo greco-borghese.

In maniera affine alla lunga sequenza del sacrificio nella prima parte del film, le scene della visione di Medea e di Glauce nella stanza ruotano attorno alla supremazia del sacro, che, lungi dall'essere eliminato, permane ancora nel mondo profano. Come precisa Giuseppe Conti Calabrese, “[c]on il ricorso alla lingua del cinema/mito l'intenzione pasoliniana non è tanto quella di risacralizzare la realtà (essa è già sacra in sé), ma di dare coscienza che la perdita del sacro è determinata dall'aver smarrito la sua sacralità”.¹²⁷

In conformità con la funzione primaria e la forza unificante del coro nelle tragedie greche, la colonna sonora e la sovrimpressione impiegate da Pasolini nel suo adattamento cinematografico assumono un peso determinante nell'opera di recupero della sacralità appartenente alle società arcaiche.

2.4 La ‘tragedia’ degli antefatti

Nelle tragedie greche del V sec. a.C., il termine “episodio” (*epeisodion*) era originariamente adoperato in riferimento all'entrata in scena di un personaggio. In seguito, passò ad indicare le parti in trimetri giambici (ma anche versi lirici) recitate dagli attori e articolate in monologhi, soliloqui o dialoghi di diversa natura con altri personaggi o con i coreuti, intervallati da inserti corali noti come “stasimi” (*stasimoi*).¹²⁸

Se gli episodi prevedevano un'interazione tra personaggi e coro garantita da dialoghi recitativi o lirici, gli stasimi consistevano in esibizioni di canti corali strutturati in modo diverso a seconda dello stile dei tragediografi. In Eschilo, gli intermezzi corali sono generalmente separati dall'azione; in Sofocle e Euripide, sono perlopiù di natura dialogica, con un continuo coinvolgimento reciproco di attori e coro nell'azione tragica.¹²⁹ Tra recitativo e melodico, attori e coreuti eseguivano i loro pezzi con impareggiabile maestria e, grazie alla forza della parola e ai movimenti di danza, riuscivano ad esprimere in scena le più profonde passioni umane, a dispetto dei limiti imposti dalla maschera e della distanza fisica che li separava dagli spettatori.

¹²⁷ Conti Calabrese 1994, 85. Cfr. anche Ballerini 2013, 165.

¹²⁸ Cfr. Aristotele 2004, 613. Per ulteriori approfondimenti, si rinvia a Di Benedetto e Medda 2002, 166-68; Rodighiero 2013, 97.

¹²⁹ Cfr. Di Benedetto e Medda 2002, 253-60.

Nella *Medea* di Euripide, il coro delle donne di Corinto si relaziona continuamente all'azione tragica, mostrando solidarietà nei confronti della maga colchica, ma, allo stesso tempo, disapprovandola, per la tremenda vendetta che intende compiere. Gli episodi affrontano i temi cruciali della poetica euripidea, che spaziano dalla questione femminile allo scontro tra greci e barbari, fino alla completa esaltazione dell'essere umano in preda al dissidio tra razionalità e irrazionalità.

Questi motivi confluiscono pienamente nella pellicola pasoliniana, imperniata sul raffronto tra due culture diverse, designate – come si è visto – da Giasone e Medea. La loro vicenda mitica, rivisitata con gli occhi del presente, permette secondo Pasolini di comprendere la crisi spirituale che ha colpito l'umanità con il sopravvento del capitalismo. Per tale ragione, appunto, il regista diverge dalla fonte e, nella divagazione sul passato dei due protagonisti, ne accentua la comune matrice sacra, che Giasone dimentica per sete di potere, contaminando nella sua azione profanatrice anche l'integrità di Medea.

Da un punto di vista diegetico, lo svolgimento della storia di Medea e Giasone segue la stessa impostazione di reiterazioni e connessioni che regola le scene iniziali del film, in un'alternanza di dialoghi e inserti musicali paragonabile alla successione di episodi e stasimi che è alla base della tragedia attica. Nella prima parte del film, successivamente al 'prologo' del Centauro e alla 'parodo' del sacrificio umano, si espongono gli antefatti dell'arrivo di Medea a Corinto, con il furto del vello d'oro e la fuga dalla Colchide, in cui si possono rilevare nuovamente echi dell'opera di Eliade, ma anche delle *Argonautiche* (III sec. a. C.) di Apollonio Rodio.

Il 'primo episodio' inizia con l'arrivo di Giasone e degli Argonauti a Iolco. Gli eroi appaiono schierati in linea retta, una disposizione antitetica alla circolarità della Colchide. Tale impostazione mette subito in risalto lo scarto tra tempo profano, legato al progresso storico lineare, e tempo sacro scandito in cicli secondo il principio dell'eterno ritorno.¹³⁰ Anche negli sguardi e nella gestualità di Giasone si possono cogliere i segni di una metamorfosi scaturita dal suo percorso evolutivo in chiave razionalistica.

Nel dialogo fra Giasone e lo zio Pelia (Paul Jabara), che richiama le sticomitie delle tragedie di V sec. a.C., si riconosce l'intenzione del regista di assegnare lo scambio verbale alle scene inerenti al contesto greco, mentre la musica e i lunghi silenzi alle sequenze nella Colchide. Anche i personaggi e gli spazi traducono visivamente la differenza tra sacro e profano.

La tirannia di Pelia e la malinconia delle sue figlie contrastano rispettivamente con il coinvolgimento dei sovrani colchici nei riti collettivi e con lo sguardo contemplativo delle

¹³⁰ Cfr. Snyder 1980, 99.

ancelle di Medea. Ugualmente, i pannelli metallici, collocati dietro il trono di Pelia e recanti le effigie di società piramidali, accentuano il dispotismo del sovrano di Iolco.

La scena rimanda al proemio delle *Argonautiche* in cui, sull'esempio del prologo espositivo euripideo, vengono riferiti gli antefatti e i preparativi per la spedizione alla conquista del vello d'oro: la profezia di morte per Pelia, qualora fosse giunto al suo cospetto Giasone con un solo calzare, seguita dal lungo catalogo degli eroi e dalla descrizione della maestosa nave Argo.¹³¹ Come notato da Gilbert Lawall, "Apollonio focalizza la sua attenzione su pochi uomini con caratteri distintivi e con definite risposte alle situazioni che si trovano di fronte [...] Nessuno di questi uomini [...] emerge come una personalità individualizzata, ma sono sfruttati piuttosto in quanto tipi di azione umana".¹³²

Nel progetto iniziale, Pasolini adotta un simile approccio, concentrandosi su sei membri della compagnia (Ercole, i due Dioscuri, Orfeo, Peleo e Meleagro), i cui tratti fisici e comportamentali richiamano la fisionomia e l'atteggiamento propri dei sottoproletari romani, protagonisti di *Accattone*.¹³³ Nella realizzazione finale di *Medea*, il regista riduce l'articolata descrizione della fonte a un breve piano autonomo sugli Argonauti ammassati su una zattera, con solo un rapido primo piano su Giasone.¹³⁴

Il discredito del mondo greco prosegue nelle scene seguenti, in cui l'approdo in Colchide si converte in una vera e propria depredazione, durante la quale Giasone e i suoi compagni emergono in tutta la loro inciviltà. La sequenza del saccheggio ha inizio con un tentativo di Giasone di domare due cavalli, un atto insolente che, simbolicamente, riflette la dominazione da parte del greco conquistatore sull'indigeno 'selvaggio'.

La razzia prosegue coinvolgendo direttamente un gruppo di mercanti, che vengono abilmente presentati dal regista tramite un banco di nebbia spazzato dal vento. La scena richiama i versi 210-12 del libro III delle *Argonautiche*, in cui, grazie alla nebbia sparsa dalla dea Era, gli Argonauti raggiungono la reggia di Eeta senza essere avvistati dai Colchi: "E mentre procedevano, Era, sollecita verso di loro, sparse per la città una fittissima nebbia, così da nasconderli alla folla dei Colchi nel loro cammino verso la reggia di Eeta".¹³⁵ Una volta saccheggiata e messa in fuga la piccola carovana, gli Argonauti gioiscono goliardicamente per

¹³¹ Cfr. Apollonio Rodio 2019, 84-117.

¹³² G. Lawall, "Giudizi critici. Giasone e gli altri Argonauti" in Apollonio Rodio 2019, 57.

¹³³ Cfr. P. P. Pasolini, "Visioni della Medea (Trattamento)" in Pasolini 2001b, 1222-23.

¹³⁴ Si vedano Fusillo 2022, 129 e Lago 2020, 125.

¹³⁵ Apollonio Rodio 2019, 409.

la conquista del bottino. Qui la macchina da presa si sofferma sui Dioscuri – descritti nella sceneggiatura come “due giovani criminali, belli ma appena dirozzati, come animali” – ¹³⁶ che vengono inquadrati mentre fischiano sfacciatamente per esprimere il loro sbalordimento. A livello semantico, il primo piano sui gemelli cela un rilevante significato politico, dal momento che, come riscontrato da Susan O. Shapiro,¹³⁷ la loro fisionomia ricorda quella dei Beatles nel film d’animazione *Yellow Submarine* (1968, diretto da George Dunning), la cui colonna sonora, com’era prevedibile, riscosse uno straordinario successo commerciale a livello mondiale. L’associazione dei Dioscuri *conquistadores* alla famosa band implicitamente evoca il colonialismo e il consumismo di massa che, secondo Pasolini, ha distrutto la cultura delle società indigene.

In aggiunta, come indicato dal regista, anche la melodia eseguita da Orfeo si ricollega all’empietà degli eroi greci: “Per il mondo di Giasone, ho selezionato musica popolare giapponese, come a suggerire che gli Argonauti siano dei samurai che invadono un territorio”.¹³⁸

L’Orfeo ‘pasoliniano, spavaldo e sacrilego, si colloca agli antipodi del poeta nell’opera di Apollonio, in cui la sua arte canora assume due funzioni espressive: metanarrativa, che vede nel personaggio il riflesso di Apollonio; intertestuale, dal momento che il brano narra la nascita dell’universo ispirata ad Empedocle.¹³⁹ Al termine del racconto cosmogonico, la poesia di Orfeo primeggia per la sua potenza taumaturgica: “Disse, e poi fermò insieme la cetra e la voce divina, ma quand’ebbe finito, ancora gli eroi allungavano il collo, e restavano immobili, tenendo le orecchie all’incanto, tale malia il poeta aveva lasciato dentro di loro.”¹⁴⁰

L’invasione prosegue con il saccheggio del tempio e con il dileggio subito dal custode, il quale, durante il sacrificio umano, aveva presieduto il rito dello *sparagmós*. La scena assume un significato pregnante, giacché “[a]lla ‘barbarie’ del rito di fecondità dei Colchi – di cui però ci vengono fatte comprendere le motivazioni religiose – siamo invitati a contrapporre le azioni desacralizzanti dei ‘civili’ Greci”.¹⁴¹

L’intera sequenza si conclude con una panoramica sul paesaggio roccioso e desertico della Colchide, in cui le grida del popolo e il galoppare dei cavalli sottolineano la violazione del

¹³⁶ P. P. Pasolini, “Visioni della Medea (Trattamento)” in Pasolini 2001b, 1222.

¹³⁷ S. O. Shapiro, “Pasolini’s *Medea*: A Twentieth-Century Tragedy” in Nikoloutsos 2013, 106.

¹³⁸ P. P. Pasolini, “El mito y la mitología no me interesan” in Pasolini 2015b, 162.

¹³⁹ Apollonio Rodio 2019, 147-48.

¹⁴⁰ *Ivi*, 148.

¹⁴¹ Bettini e Pucci 2017, 224.

luogo sacro, e si contrappongono sia alle inquadrature della scena del sacrificio sia alla panoramica sul paesaggio illuminato dal tramonto del sole che dà inizio alla sequenza delle visioni di Medea.

La scena successiva si presenta come una sorta di ‘stasimo’, in cui il canto corale delle donne della Colchide – in questo caso si tratta di una musica bulgara – e il lento procedere delle loro azioni quotidiane divergono dagli atteggiamenti scomposti degli Argonauti e dal rapido decorso dell’azione nella sequenza precedente.

Come si evince dalla sceneggiatura, il canto anticipa il funesto destino che attende Medea:

Il nostro Regno aveva per confine il cielo

ma egli verrà e forerà il cielo

e così il nostro Regno finirà.

Egli riderà mentre noi piangeremo

perché ha sulla bocca il nome di bestemmia

e dove lui passerà tutto sarà arido.

[...]

Noi conosciamo i campi di viti ma non il mare

noi conosciamo i campi di aglio e piselli e non il mare

Ed egli viene dal mare, ed egli viene dal mare.

Il sole diventerà nero come un sacco di crine

e tutta quanta la luna si ritirerà nell’ombra

e il vento soffierà senza far rumore.

Cadremo come morti per terra

e quando riapriremo gli occhi

vedremo le cose abbandonate per sempre da Dio.¹⁴²

Il canto è in conformità con il primo stasimo del modello euripideo, che si apre con un’espressione proverbiale inerente allo sconvolgimento dell’ordine naturale e, per traslato, dei principi morali dell’essere umano:

A ritroso dei sacri fiumi muovono le fonti;

e giustizia è sconvolta e ogni cosa.

Gli uomini hanno consigli di frode

e la fede giurata sugli dèi non più sta salda.

¹⁴² P. P. Pasolini, “Visioni della Medea (Trattamento)” in Pasolini 2001b, 1277.

La pubblica voce muterà la mia vita,
sì che abbia buona fama:
onore viene alla razza delle donne
e voci malediche non più le opprimono.¹⁴³

La strofa nobilita la condizione sociale delle donne. Successivamente, il coro, che ha assistito al dialogo tra Medea e Creonte, prova pietà per la maga condannata all'esilio:

E tu dalle paterne case navigasti,
folle nel cuore, le gemine rupi
marine vacando; e in terra straniera
tu abiti e hai perso
il letto coniugale, senza più marito,
o misera, e via da questa terra
ignominiosamente sei bandita.¹⁴⁴

Nel lamento del coro riecheggia il canto delle donne colchiche, prive di esperienza nella navigazione. Medea, avendo oltrepassato i confini della Colchide per seguire Giasone, ha infranto il vincolo sentimentale con la sua terra d'origine.

Nel film, in coincidenza con una breve momento di silenzio, la macchina da presa si focalizza prima su un albero con offerte e animali appesi (che ricorda vagamente la pratica di seppellimento dei cadaveri riportata da Apollonio)¹⁴⁵ e in seguito, con la ripresa del canto, su Medea, il cui sguardo rivolto in basso lascia intendere un'intima inquietudine. Difatti, in seguito a un'ulteriore serie di inquadrature sulla realtà quotidiana della Colchide, la scena si conclude nella stanza dei sovrani con un primo piano su Medea che, al contrario degli altri membri della famiglia, non riesce a dormire.

Come constatato da Fusillo, sulla base delle teorie di Christian Metz,¹⁴⁶ lo spaccato della realtà colchica si articola secondo il cosiddetto sintagma a graffa, "un movimento acronologico che affianca scene appartenenti alla stessa categoria di fatti, senza organizzarle in serie".¹⁴⁷ Nello

¹⁴³ Euripide, "Medea" in Euripide 2010, 29-31. Si veda anche M. Cavalli, "Commento" in Euripide 2010, 190-91.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Cfr. Apollonio Rodio 2019, 409: "li avvolgono dentro pelli di bue non conciate e li appendono agli alberi, fuori città: così l'aria ha parte uguale alla terra".

¹⁴⁶ Cfr. Metz 1972, 183.

¹⁴⁷ Fusillo 2022, 131.

specifico, il regista, giustapponendo alla sequenza sull'invasione degli Argonauti la serie di scene autonome che raffigura le attività di vita quotidiana dei Colchi, mette in risalto la concezione ciclica e rituale del tempo propria della comunità.¹⁴⁸

La scena seguente, un 'secondo episodio' costruito sull'azione devastatrice dell'eros, si incentra sull'incontro di Medea e Giasone al tempio, un momento cruciale che segnerà il principio della catastrofe spirituale della maga. La vestizione e il passaggio per il corridoio di fuoco, rituali che la maga compie prima di dirigersi al tempio, sono ancora una volta conformi alla sacralità della Colchide. Degna di nota è anche l'imperturbabilità di Medea, consona al suo ruolo di sacerdotessa. La passionalità, infatti, è il tratto distintivo della donna tradita e vittima del proprio dolore, come dimostra lo sguardo disperato di Medea di fronte alla danza di Giasone con i giovani nella reggia di Corinto.

La scena dell'innamoramento all'interno del tempio rimanda, a sua volta, al passo delle *Argonautiche* che descrive lo sgimento provocato dal dardo di Eros, reso efficacemente dal regista con lo svenimento della maga, quale espressione della violenza fisica dell'amore: “[Eros] senza farsi vedere, varcò la soglia con passo veloce e ammiccando, e facendosi piccolo scivolò ai piedi di Giasone; adattò la cocca in mezzo alla corda, tese l'arco con ambo le braccia, e scagliò il dardo contro Medea: un muto stupore le prese l'anima”.¹⁴⁹

L'interruzione della musica barbarica e il sinistro sorriso che si stampa sul volto di Medea rimarcano la sua graduale metamorfosi. Non riuscendo ad appropriarsi del vello d'oro, Medea, quasi in uno stato ipnotico, si dirige di corsa dall'ingenuo Assirto e lo coinvolge nel furto. Come sottolinea Fusillo,

[c]on questa disposizione narrativa dell'innamoramento e della fuga dalla Colchide, tipicamente pasoliniana per le sue ellissi significative, Medea appare in preda a una forza inconscia, oscura, che non conosce motivazioni verbali e razionali, ma solo la logica fisica dell'emozione.¹⁵⁰

Non appena gli Argonauti avvistano il carro con Medea e il fratello, Giasone, dopo aver ordinato di preparare i cavalli, lancia un'occhiata di intesa nella loro direzione, prima di avvicinarsi. Tale pausa narrativa assume una notevole importanza, dal momento che

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ Apollonio Rodio 2019, 417. Si veda anche S. O. Shapiro, “Pasolini's *Medea*: A Twentieth-Century Tragedy” in Nikoloutsos 2013, 108, n.67.

¹⁵⁰ Fusillo 2022, 133.

rimanderebbe implicitamente all'omosessualità del regista, come dimostrano i primi piani su Medea e Assirto, entrambi ammaliati dalla bellezza di Giasone.¹⁵¹

Secondo Humphrey, la condiscendenza di Assirto nell'aiutare la sorella a tradire il suo popolo può essere interpretata come una forma di vendetta per essere stato privato del suo giovane amato durante il sacrificio collettivo.¹⁵² Sulla base di tale congettura, nella tenacia e nell'audacia di Assirto si potrebbero riconoscere non solo il coraggio e la volontà di azione peculiari dell'eroe euripideo, ma anche un atto di ribellione, di matrice pasoliniana, dovuto alla mancata integrazione dell'individuo nella propria società.

La scena del fratricidio, accompagnata da un lamento funebre che rallenta il corso della narrazione, funge da 'secondo stasimo' e, come detto precedentemente, raffigura un ulteriore rito sacrificale compiuto da Medea, con richiami alla precedente sequenza del sacrificio umano. Tuttavia, a differenza di quest'ultimo, l'uccisione non si compie a vantaggio della collettività, ma dell'inarrestabile e travolgente passione di Medea, la quale, squartando direttamente il corpo di suo fratello senza traccia di riti propiziatori, si macchia della grave colpa di aver reso impuro il sangue versato.¹⁵³ Pasolini costruisce la scena del fratricidio in ossequio ai canoni della tragedia attica, secondo cui l'uccisione di personaggi avveniva solitamente in uno spazio extrascenico, seguita dalla presentazione del cadavere nell'orchestra.¹⁵⁴ Difatti, il carro sul quale si trovano Medea e Assirto funge da *skene* dietro cui avviene lo smembramento, enfatizzato dalla lunga durata dell'inquadratura, dove gli ampi e calibrati movimenti di Medea e l'atto finale di gettare la testa del fratello provocano una profonda tensione emotiva.¹⁵⁵

La musica tibetana che accompagna la scena del recupero delle membra di Assirto, disseminate da Medea per ostacolare i Colchi nell'inseguimento (secondo la versione raccontata da Ovidio),¹⁵⁶ si ricollega alla funzione espressiva del coro nella tragedia greca di intonare un canto funebre in circostanze di lutto collettivo.¹⁵⁷ La particolare attenzione che il regista rivolge ai personaggi di Assirto e di Eeta sottintende da una parte la sua polemica contro la violenza

¹⁵¹ Cfr. Greene 1990, 163.

¹⁵² Humphrey 2020, 70.

¹⁵³ Cfr. Girard 1980, 41: "Qualunque sangue sparso fuori dai sacrifici rituali, in un incidente per esempio, o in un atto di violenza, è impuro". Si vedano anche P. C. Rivoltella, "Per una lettura simbolica del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini" in Cascetta 1991, 271; S. O. Shapiro, "Pasolini's *Medea*: A Twentieth-Century Tragedy" in Nikoloutsos 2013, 109.

¹⁵⁴ Cfr. Di Benedetto e Medda 2002, 284-85.

¹⁵⁵ A tal proposito, si veda Catania 2000, 171.

¹⁵⁶ Cfr. Fusillo 2022, 133 e 218, n. 71.

¹⁵⁷ Cfr. Di Benedetto e Medda 2002, 269.

verso gli emarginati nella società contemporanea, specialmente gli omosessuali; dall'altra, la solidarietà che, negli ultimi anni di vita, lui stesso mostra verso la generazione dei padri.¹⁵⁸

A fungere da 'terzo episodio' sono le scene che ritraggono il viaggio di ritorno della compagnia e del suo arrivo a Iolco. Durante la navigazione, tramite una soggettiva di Medea, emerge dagli sguardi vuoti degli Argonauti la loro incapacità comunicativa. Ugualmente, la distanza fisica che separa Medea da Giasone, accentuata dalle riprese in campo e controcampo, comprova l'inconciliabilità tra i due personaggi.¹⁵⁹

Con uno stacco, il regista si discosta nuovamente dalla narrazione di Apollonio Rodio, eliminando i dettagli sulle avventure degli eroi durante il viaggio di ritorno e passando direttamente all'approdo nei pressi di Iolco. Alla vista degli Argonauti, che montano le tende senza alcuna forma di rito propiziatorio, Medea si scaglia contro di loro, esortandoli a cercare il centro, ossia l'*omphalos* ("ombelico", termine con cui i greci indicavano il centro del mondo). Come racconta Eliade,

[l'] innalzamento e la consacrazione del palo sacrificale costituiscono un rito del Centro. Il palo, assimilato all'Albero del Mondo, diventa a sua volta l'asse che collega le tre regioni cosmiche [Inferno, Terra e Cielo]. La comunicazione tra il Cielo e la Terra diventa possibile tramite questo pilastro.¹⁶⁰

Di fronte all'atteggiamento canzonatorio degli eroi greci, la maga si allontana sconvolta e incomincia a correre alla ricerca di una forma di dialogo con le forze della natura.

Nel vagare disperato di Medea e nel suo doloroso monologo, ispirato ancora una volta alle teorie di Eliade,¹⁶¹ si riconosce la stessa carica passionale dei soliloqui della Medea euripidea, soprattutto quella ostentata nel primo episodio: "io, sola e senza patria, tolta come preda da una terra barbara, sono offesa da mio marito e non posso rifugiarmi, a conforto dei miei affanni, né presso mia madre né presso un fratello o un parente".¹⁶²

Il montaggio alternato consente di rilevare il contrasto tra la disperazione di Medea e la noncuranza degli Argonauti, che rappresentano il vuoto morale delle nuove generazioni, a loro volta strumentalizzate e spersonalizzate dal consumismo borghese.

¹⁵⁸ Si veda Viano 1993, 246.

¹⁵⁹ Cfr. Ryan 1999, 197-98.

¹⁶⁰ Eliade 2007, 44.

¹⁶¹ Cfr. *ivi*, 238-40. Inoltre, Lago 2020, 127-28.

¹⁶² Euripide, "Medea" in Euripide 2010, 21.

La “giovanile brutalità e volgarità”, citata nella sceneggiatura, non coincide in alcun modo con la genuina spensieratezza dei borgatari romani o dei popoli dei Paesi emergenti.¹⁶³

Inoltre, la figura tagliata di Medea e sprofondata verso la parte inferiore dell'inquadratura crea un effetto di perdizione nel luogo desertico, una tecnica a cui il regista aveva già fatto ricorso nella scena finale del film *Teorema* (1968).¹⁶⁴

A un tratto, un canto corale intonato dagli Argonauti converte la scena in un ‘terzo stasimo’, durante il quale Giasone si avvicina a Medea, la prende per mano e la trascina con decisione verso la loro tenda. L’iniziativa dell’eroe acquista una valenza simbolica nella conversione a ritroso di Medea, dal momento che il vuoto creatosi nella sua esistenza – e ravvisabile nelle concrezioni alle sue spalle, simili a profondi crateri – sarà colmato poco dopo proprio dall’amore irrefrenabile per Giasone.¹⁶⁵

La scena sembra rievocare il matrimonio clandestino dei due amanti nell’isola dei Feaci raccontato da Apollonio Rodio, in cui l’unione è suggellata da celeri e improvvisati riti preparatori e accompagnata dal canto corale degli Argonauti sulla musica di Orfeo:

Ed ancor oggi si dà il nome di Medea a quella grotta dove le Ninfe celebrarono la loro unione, stendendo veli fragranti. Gli eroi nel frattempo tenendo in mano le lance – che lo stuolo nemico non piombasse su loro all’improvviso, assaltandoli – e con la testa coronata di rami fronzuti, cantavano l’imeneo davanti alla soglia, seguendo il dolce suono della cetra d’Orfeo.¹⁶⁶

Nella pellicola pasoliniana il connubio si risolve in un lieve cenno all’amplesso coniugale, presentato dal punto di vista di Medea, che contempla Giasone sottomettendosi completamente alla sua logica razionale: “In questo momento a prevalere è la virilità di Giasone. Medea ha perso la propria atonia di bestia disorientata: [...] nell’esperienza sessuale ritrova il perduto rapporto sacrale con la realtà”.¹⁶⁷

La scena successiva, che ruota intorno alla consegna del vello d’oro a Pelia, si configura come un ‘quarto episodio’ introdotto dalla panoramica su Iolco. La città, alle prime luci dell’alba,

¹⁶³ P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1236.

¹⁶⁴ Cfr. Fusillo 2022, 134; Lago 2020, 127-29.

¹⁶⁵ Cfr. S. O. Shapiro, “Pasolini’s *Medea*: A Twentieth-Century Tragedy” in Nikoloutsos 2013, 111; Lago 2020, 129-30.

¹⁶⁶ Apollonio Rodio 2019, 663.

¹⁶⁷ P. P. Pasolini, “Visioni della Medea (Trattamento)” in Pasolini 2001b, 1238.

presenta ancora i connotati di un'atavica comunità: “La città come un'enorme distesa di alveari, si distende a semicerchio, intorno alla laguna”.¹⁶⁸

I primi piani sulle figlie di Pelia, raccolte in religioso silenzio, e i dettagli sugli oggetti che tengono in mano, simili a coroncine del rosario, sembrano attestare una certa presenza del sacro anche nel territorio greco. Nella sceneggiatura le fanciulle sono descritte come “sette ragazze dai tredici ai vent'anni, splendide e barbariche come gitane”¹⁶⁹, tratti che le accomunano agli emarginati della società amati da Pasolini. Rispetto a quest'ultimi, però, le figlie di Pelia rimangono sottomesse al potere autoritario del padre, vivendo la loro sacralità in isolamento. Da notare come questa intrinseca religiosità emerga in concomitanza con l'arrivo di Medea e degli Argonauti, che con il loro procedere in linea retta contaminano lo spazio circostante.

Alla vista dell'eroe greco e della maga, le figlie di Pelia, emettendo grida lancinanti alla maniera dei Colchi, si rifugiano nella torre e si prostrano al padre, come a invocare la protezione di un dio. Il re Pelia, rimanendo completamente impassibile di fronte alla presenza sacra di Medea, impersona la falsità del potere istituzionale.¹⁷⁰

Persino Giasone dà l'impressione di trarre beneficio dall'influsso di Medea e di provare un sincero sentimento per lei, come dimostra il dettaglio sulla stretta di mano, che riconduce a sua volta ai giuramenti menzionati dalla Nutrice nella tragedia euripidea: “E la sventurata Medea, oltraggiata, invoca i giuramenti e le promesse supreme, conchiuso con strette di mano, e chiama gli dèi a testimoni di quel che ha ricevuto in cambio da Giasone”.¹⁷¹

Alla mancata parola dello zio, la risposta di Giasone sembra confermare un cambiamento positivo in lui: “Tieniti il tuo vello, segno della perennità del potere e dell'ordine! La mia impresa mi è servita almeno a capire che il mondo è più grande del tuo regno... E poi, se vuoi che ti dica quello che secondo me è la verità, questa pelle di caprone, lontano dal suo paese, non ha più alcun significato”.¹⁷² Nella definizione del vello come “pelle di caprone”, mutuata dal Centauro, si può scorgere una reminiscenza degli insegnamenti impartiti a Giasone dal suo maestro. Allo stesso tempo, il riconoscimento da parte dell'eroe della nullità del vello in una terra diversa dal suo luogo originario, potrebbe anche essere letto come indizio della sua aspirazione a conquiste più ambiziose e vantaggiose del regno di Iolco.

¹⁶⁸ *Ivi*, 1216.

¹⁶⁹ Cfr. *ivi*, 1217, in cui le figlie di Pelia sono descritte come “sette ragazze dai tredici ai vent'anni, splendide e barbariche come gitane”.

¹⁷⁰ Cfr. Gilabert Barberà 2015, 106.

¹⁷¹ Euripide, “Medea” in Euripide 2010, 7.

¹⁷² P. P. Pasolini, “Dialoghi definitivi di ‘Medea’” in Pasolini 2001b, 1279.

Successivamente, si assiste a una seconda vestizione di Medea ad opera delle figlie di Pelia nel cortile della reggia, in cui la sostituzione dell'antico abito colchico con la candida veste greca, nonché il contrasto cromatico, sanciscono il compimento della trasformazione della maga.

Nella scena seguente, che ritrae l'allontanamento di Medea e Giasone da Iolco, il canto malinconico intonato dalle figlie di Pelia assume le caratteristiche di un breve 'stasimo', poiché, in conformità agli intermezzi corali delle tragedie greche, accompagna l'entrata e l'uscita dei personaggi. La disposizione dei protagonisti, che, ripresi di spalle, appaiono sempre più distanziati tra loro, preannuncia la separazione definitiva.

La scena fornisce un raccordo con il secondo stasimo della *Medea* di Euripide, in cui le donne di Corinto, nell'ambito di una glorificazione della *mediocritas* già idealizzata dalla Nutrice nel prologo, invocano Cipride affinché risparmi loro dagli amori eccessivi come quelli di Medea e Giasone: "Gli amori che con eccesso assalgono, fama e virtù non portano agli uomini. Ma se lieve è Cipride, altra dea non v'è più benigna di lei. Signora, non vibrare contro di me dall'arco d'oro dardo cui non si sfugge, intinto nel desiderio!".¹⁷³ Il ricorso al *topos* dell'azione distruttiva di Afrodite e a un lessico tradizionale scaturisce da un'elaborazione personale di Euripide del repertorio classico, piuttosto che da una fede incondizionata nelle divinità tradizionali.¹⁷⁴

A concludere questa prima parte del film è il commiato degli Argonauti da Giasone nella zona circostante alla cittadella di Iolco, a cui segue un secondo momento di intimità vissuto dai due amanti nella tenda, con una lenta carrellata lungo il corpo di Giasone contemplato da Medea (e dal regista stesso).

Lo spazio, corrispondente al paesaggio del primo prologo, assume un notevole rilievo, in quanto l'entità della profanazione compiuta dagli Argonauti al momento di montare le tende appare aggravata. In tale contesto, la riproposizione di un luogo sacro nella sua versione sconosciuta, in perfetto accordo con il principio di ripetitività alla base del film, conferma a livello figurativo l'evoluzione razionalistica di Giasone e della sua natura conquistatrice.¹⁷⁵

Infatti, sia lo sguardo ambiguo che l'eroe rivolge alla macchina da presa, sia le inquadrature sulla città di Corinto, con cui Pasolini crea un salto temporale, sembrano convalidare l'arrivismo di Giasone, incurante di Medea e interessato alla conquista di terre straniere.

La scena equivale a un 'esodo' di quella che può essere definita la 'tragedia degli antefatti' della vicenda di Medea, in cui si può constatare un'intrinseca correlazione strutturale tra l'opera

¹⁷³ Euripide, "Medea" in Euripide 2010, 42-43.

¹⁷⁴ M. Cavalli, "Commento" in Euripide 2010, 193.

¹⁷⁵ Cfr. Greene 1990, 163; Ryan 1999, 199.

di montaggio realizzata dal regista e l'alternanza tra sezioni dialogiche e inserti musicali propria della tragedia greca del V sec. a.C.

Inoltre, dal ruolo preminente riservato alle donne della Colchide e alle figlie di Pelia – emblemi dei popoli emarginati – e dalla trasformazione radicale di Medea si colgono corrispondenze testuali e tematiche tanto con il poema di Apollonio Rodio quanto con la tragedia di Euripide, a conferma di una notevole convergenza tra l'adattamento pasoliniano e le fonti originarie.

2.5 L'universalità del mito di Medea: da tragedia personale a tragedia dell'umanità

La rivisitazione della tragedia di Medea compiuta da Pasolini trascende la sfera del privato e assume un carattere universale di indagine speculativa contro la violenza subita dai paesi del 'Terzo Mondo' a causa del colonialismo occidentale. A tale scopo, la seconda parte del film, sull'esempio del modello originario, si incentra sul recupero da parte di Medea della sua dignità di donna antica.

La successione degli eventi si articola in una struttura compatta e speculare sia alle scene della prima parte del film, sia alla struttura della tragedia classica, in virtù dell'alternanza tra dialoghi e colonna sonora. Diversamente dalla 'tragedia degli antefatti', nella seconda parte prevalgono le battute dialogiche consone al mondo razionalistico greco, senza tuttavia comportare una svalutazione della musica e del suo valore metaforico, determinante a livello esegetico.

Il tema cruciale del conflitto tra mondi culturalmente diversi viene affrontato fin da subito nella scena equiparabile a un 'primo episodio', impostata sul confronto verbale tra Medea e Creonte (Massimo Girotti), ripreso quasi fedelmente dal dialogo del primo episodio della tragedia euripidea.

Immediatamente dopo il vano tentativo di comunicare con la figlia, Creonte, inquieto e affranto, esce nel cortile della reggia e ordina a tre sudditi di seguirlo. A differenza di Euripide,¹⁷⁶ il regista compie un procedimento ellittico che vede da una parte Creonte recarsi direttamente da Medea, senza alcun accenno all'emanazione del bando contro di lei; dall'altra parte, la maga colchica che lo attende davanti alla porta di casa con la schiera di ancelle, come se fosse stata precedentemente avvertita del suo arrivo.

Il percorso compiuto da Creonte verso l'abitazione di Medea e la posizione sopraelevata da cui parla rievocano rispettivamente l'entrata in scena dei personaggi tragici dai corridoi laterali e

¹⁷⁶ Cfr. Euripide, "Medea" in Euripide 2010, 8-9 e 20-21.

la suddivisione in due livelli dello spazio scenico. Anche nell'*Agamennone* di Eschilo ricorre un caso simile, quando il re, entrato in scena, rimane sul carro, occupando una posizione più elevata del coro e di Clitennestra come espressione del potere regale.¹⁷⁷

La disparità tra Medea e Creonte, espressa a livello figurativo, si concilia con il discorso razzistico del re, che rispecchia sia l'atteggiamento di superiorità manifestato dai greci contro i barbari ai tempi di Euripide, sia l'incapacità da parte della società borghese coeva a Pasolini di comprendere la realtà delle culture emergenti.¹⁷⁸ Con sagace e sinistra abilità, la Medea euripidea cerca di impietosire il sovrano, al fine di ottenere la concessione di un giorno in più per salvaguardare il destino dei figli. Nella falsa modestia, che la maga esibisce anche con gli atteggiamenti e la postura da suppllice, si percepisce una forma di autoironia del tragediografo, in risposta alla pratica di sofismo imputatagli dai suoi contemporanei:

Ahi, Ahi, non ora per la prima volta, ma spesso, o Creonte, mi danneggiò e mi fece molto male la mia nomea. E qualunque uomo sia saggio per natura, non deve mai far istruire figli eccessivamente sapienti. Infatti, a parte l'accusa di oziosità, si procurano l'invidia maligna dei concittadini; e, rivelando agli ignoranti nuove verità, sembrerai un essere inutile e non un sapiente. Se poi sarai ritenuto superiore a quelli che sembrano sapere qualcosa di bello, sarai di fastidio alla città. E io condivido proprio questa sorte.¹⁷⁹

Medea consegue il suo scopo, mostrandosi a Creonte come vittima portatrice di vana sapienza e facendo leva sull'amore genitoriale: "Abbi pietà di loro! Anche tu sei padre di figli: è naturale che tu sia benigno".¹⁸⁰ Anche la Medea pasoliniana sfodera la sua astuta capacità di autocommiserazione, a cui però si aggiunge un'intima angoscia di fronte alla replica di Creonte: "Certo le tue parole sono dolci... umane... *Ma è impossibile vedere nel fondo di un'anima*".¹⁸¹

¹⁷⁷ Cfr. Di Benedetto e Medda 2002, 70-75.

¹⁷⁸ Sul senso di superiorità che i Greci ostentavano verso i popoli non ellenici, cfr. Bacon 1961, 11. Per la lettura in chiave moderna, si veda P. P. Pasolini, "Visioni della Medea (Trattamento)" in Pasolini 2001b, 1242: "Creonte non si accorge della *realtà* di Medea: che è puro e impotente dolore" (corsivo dell'autore). Cfr. pure Lago 2020, 136-37.

¹⁷⁹ Euripide, "Medea", in Euripide 2010, 23. Si vedano pure Bettini e Pucci 2017, 56; Williamson, "A Woman's Place in Euripides' *Medea*" in Powell 1990 (eBook).

¹⁸⁰ Euripide, "Medea", in Euripide 2010, 25-26.

¹⁸¹ P. P. Pasolini, "Dialoghi definitivi di 'Medea'" in Pasolini 2001b, 1285. Cfr. Id., "Visioni della Medea (Trattamento)" *ivi*, 1242: "Gli occhi le si fissano terrorizzati nel vuoto, all'idea che 'sia impossibile vedere nel fondo dell'anima'".

L'enfasi del corsivo nella sceneggiatura suggerirebbe un'immedesimazione del regista stesso, costretto anche egli, nella sua costante ricerca verso 'l'Altro', ad accettare l'amara verità che sia impossibile scandagliare l'animo umano. Nelle *Visioni della Medea*, allo scontro verbale con Creonte segue una scena somigliante a un 'primo stasimo', poiché vi si assiste ad un'ulteriore visione di Medea, con animali e simboli riconducibili alla realtà colchica. Successivamente, di fronte al "coro affabulante e disperato [delle vecchie serve] che commenta le vicende dei padroni", Medea sviene.¹⁸²

Nel film, il regista mantiene il medesimo senso di disorientamento, sostituendo alla visione o al canto corale l'espressività degli sguardi dei personaggi, che infonde all'insolito 'stasimo' la stessa poeticità della scena dell'innamoramento al tempio. La riproposizione del deliquio nello spazio domestico risulta emblematica, poiché lo svenimento segna l'inizio sia della metamorfosi spirituale di Medea, sia del percorso di riappropriazione della sua personalità.

Recuperati i sensi, la maga chiede alla Nutrice di andare a chiamare Giasone. L'espressione enigmatica che Medea rivolge alla serva in direzione della macchina da presa e il mancato contatto visivo tra le due donne generano una percezione di ambiguità, che consiste nel coinvolgere parzialmente lo spettatore, mantenendolo al contempo consapevole della messa in scena cinematografica.¹⁸³

Medea si sporge dalla finestra per osservare i figli mentre giocano con il Pedagogo. Il primo piano sui volti innocenti dei bambini, che prefigura l'infanticidio, è il risultato dello stile poetico pasoliniano che antepone la carica espressiva dell'immagine al primato della parola nelle tragedie greche.

La discesa di Giasone verso la casa di Medea e la posizione che egli occupa rimandano al precedente dialogo con Creonte, per cui la scena, corrispondente ad un 'secondo episodio', verte ancora una volta sul tema del conflitto tra mondi culturalmente incompatibili. Dall'alterco verbale tra i due ex amanti, tratto quasi fedelmente dal secondo e dal quarto episodio della *Medea* di Euripide, si ricava lo scarto tra l'intesa amorosa del passato e il rancore che regna nel presente, alimentato dalla vanagloria e arroganza di Giasone.

Spudorato, l'eroe greco si attribuisce tutti i meriti della sua impresa e non esita a misconoscere il coraggio di Medea e a sminuire l'entità del sentimento da lei provato. Piuttosto che all'ispirazione divina di Afrodite e all'infallibilità dei dardi di Eros, Giasone riconduce l'amore di Medea a un mero desiderio sessuale: "E giacché tu esalti tanto i tuoi benefici, io ritengo che

¹⁸² Id., "Visioni della Medea (Trattamento)" in Pasolini 2001b, 1244.

¹⁸³ Cfr. Humphrey 2020, 92.

Cipride soltanto, fra gli dèi e gli uomini, fu la salvatrice della mia impresa. Tu hai uno spirito sottile, ma per te è un discorso odioso ammettere che Eros ti costrinse, con i suoi dardi infallibili, a salvarmi”.¹⁸⁴

Come osserva Fusillo,

[n]ella tragedia greca la frase su Eros ha una funzione antropologica oltre che poetica: responsabilizzare Medea, motivando tutti i suoi atti con una forza trascendente e invincibile come Eros; nel film è eliminato invece ogni riferimento divino, sostituito con una più diretta motivazione sessuale.¹⁸⁵

Pur con modalità espressive differenti, Euripide e Pasolini restituiscono dignità al personaggio di Medea. Nella tragedia, la maga, emblema delle ingiustizie subite dalle donne nella società maschilista, si distingue soprattutto per la sua virilità, che affiora nei versi conclusivi del monologo nel terzo episodio: “Nessuno mi creda vile, né debole o inetta. Altro è il mio carattere: dura con i nemici, buona con gli amici. E per chi è fatto così, la vita è più gloriosa”.¹⁸⁶ La rivendicazione di una vita gloriosa da parte di Medea concorda con l’aspirazione all’ottenimento del *kleos*, ossia la fama degli antichi eroi del mondo epico, inaccessibile alle donne.¹⁸⁷

Sull’esempio del modello euripideo, Pasolini presenta una Medea imperturbabile, la quale, anche di fronte alle assurde accuse di Giasone, mantiene un atteggiamento composto, fino a condividere con lui un ultimo momento di intimità nella logica della convenienza e dell’inganno (anche se, in fondo, Giasone prova dei veri sentimenti per Medea).¹⁸⁸

La scena seguente ripresenta la consegna dei doni a Glauce, seguita dalla versione ‘moderna’ della sua morte (la principessa, infatti, non viene uccisa dal fuoco, ma si butta dall’alto della torre, seguita dal padre che non regge al dolore).¹⁸⁹ In analogia con il lamento che accompagna il recupero delle membra di Assirto, il triste canto che si sovrappone al cammino dei personaggi verso il palazzo sembra convertire la scena in un ‘secondo stasimo’. Collocate in seguito ai due deliqui di Medea, le uccisioni di Assirto e di Glauce costituiscono due momenti chiave della

¹⁸⁴ Euripide, “Medea” in Euripide 2010, 37.

¹⁸⁵ Fusillo 2022, 121.

¹⁸⁶ Euripide, “Medea” in Euripide 2010, 53.

¹⁸⁷ Cfr. Bettini e Pucci 2017, 58.

¹⁸⁸ Cfr. P. P. Pasolini, “Visioni della Medea (Trattamento)” in Pasolini 2001b, 1255-56.

¹⁸⁹ *Ivi*, 1265: “Tutto come nel sogno: ma naturalmente con maggiore realismo”.

crisi spirituale della maga colchica, poiché simboleggiano rispettivamente la perdita e la riconquista della dimensione sacra.

Contrariamente alla visione, nel cortile della reggia fervono i preparativi per le nozze. In un clima festoso solo in apparenza, i festoni di foglie che alcune serve stanno preparando e il rosso dei cocomeri che quattro bambini stanno mangiando sono presagi di morte imminente. Le due azioni, infatti, presenti anche nella visione in alternanza alla vestizione della principessa, da una parte si ricollegano alle corone di foglie e fiori indossate dai figli di Medea e al loro sangue di vittime innocenti; dall'altra, confermano ulteriormente la predilezione da parte del regista per un linguaggio allusivo e figurativo.

Con l'attacco della musica barbarica ha inizio la scena del suicidio di Glauce, un 'terzo episodio' consistente nella riproposizione in chiave moderna delle fatali conseguenze a cui il razionalismo e la profanità della società capitalistica conducono. L'autodistruzione, intesa come unica via di salvezza, scaturisce da un senso di colpa che a sua volta non sorge dalla consapevolezza di aver violato leggi divine, bensì dall'aver disatteso norme e costumi appartenenti alla sfera umana.¹⁹⁰

La fragilità d'animo di Glauce e l'incapacità di superare la sua crisi esistenziale si raccordano al concetto di anomia elaborato dal sociologo e filosofo francese Émile Durkheim (1858-1917), in riferimento all'assenza di leggi che causa "disordini di ogni sorta di cui il mondo economico ci dà il triste spettacolo", e che allontana l'individuo dalla società, inducendolo al cosiddetto "suicidio anomico".¹⁹¹ In tale cornice, anche la morte di Creonte acquista importanza, dato che il gesto del re di togliersi la corona, prima di inseguire Glauce e di gettarsi dalla torre alla vista del suo cadavere, pone in risalto lo smisurato amore di padre che non tollera la perdita della propria figlia.

Così rivisitate, le due versioni della vendetta della sacerdotessa colchica "rappresentano [...] le polarità base di tutta la *Medea* pasoliniana: magico/razionale; mitico/realistico, che si riflettono anche nei due scioglimenti: uccisione per magia/suicidio".¹⁹²

Come già constatato, in rapporto alla versione 'realistica' della morte di Glauce, imperniata sulla distruzione dell'anima, la versione 'mitica' presenta una tipologia di annientamento

¹⁹⁰ Cfr. Snyder 1980, 100. Si veda anche Catania 2000, 172.

¹⁹¹ Durkheim 2016, 48. Sul concetto di "suicidio anomico", cfr. Durkheim 2007, 330: "L'anomia è, dunque, nelle nostre società moderne, un fattore regolare e specifico di suicidio [causato] dal fatto che l'attività degli uomini è sregolata ed essi ne soffrono".

¹⁹² Fusillo 2022, 123-24.

corporale consona all'incisività del dettagliato monologo con cui il nunzio riferisce l'accaduto a Medea nella tragedia originale.¹⁹³

Nella scena successiva, imperniata sull'infanticidio e paragonabile a un 'terzo stasimo', l'oscurità della casa di Medea, parzialmente illuminata dalla luce lunare, e la tensione suscitata dal canto luttuoso del Pedagogo, trovano riscontro nel tormento della corifea di fronte al gesto efferato di Medea:

O sciagurata, eri dunque pietra o ferro,
tu che stai per uccidere con le tue stesse mani
i figli che partoristi, il frutto tuo?

Una sola, una sola donna in passato
udii che levò la mano sui figli:
Ino, impazzita per volere degli dèi,
allorché la consorte di Zeus la scacciò di casa ad errare.¹⁹⁴

Il breve *excursus* sul passato della maga colchica e il ricorso all'esempio mitico di Ino concorrono a giustificare l'atto empio nella logica della vendetta.¹⁹⁵ Parallelamente, nell'accostamento di Medea ad una Erinni sanguinaria si avverte un recupero degli antichi valori della società arcaica, i quali, sottratti alla volontà divina, si configurano come fattori decisivi nell'ottica del libero arbitrio, che esclude ogni eventuale limitazione proveniente dalla sfera divina o sociale.

Secondo l'antropologo francese René Girard (1923-2015), "Medea prepara la morte dei propri figli nel modo in cui un sacerdote prepara un sacrificio. Prima dell'immolazione lancia l'avvertimento rituale imposto dall'uso; intima di allontanarsi a tutti coloro la cui presenza potrebbe compromettere il successo della cerimonia".¹⁹⁶

Anche nell'adattamento pasoliniano, Medea converte l'infanticidio in un ulteriore sacrificio rituale, suddividendolo in tre passaggi: il lavacro per purificare le vittime, l'atto sacrificale e l'epirosi finale.¹⁹⁷ Nello svolgimento del rito, che si associa alle scene del sacrificio umano nella comunità colchica e dell'uccisione di Assirto, il regista antepone nuovamente alla parola

¹⁹³ Cfr. Euripide, "Medea" in Euripide 2010, 72-77.

¹⁹⁴ *Ivi*, 81, 83.

¹⁹⁵ Cfr. M. Cavalli, "Commento" in Euripide 2010, 200.

¹⁹⁶ Girard 1980, 14.

¹⁹⁷ Cfr. P. C. Rivoltella, "Per una lettura simbolica del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini" in Cascetta 1991, 272; Fusillo 2022, 135-36.

l'efficacia dell'immagine, come si evince dal dettaglio del coltello insanguinato, quale referente dell'orrendo gesto.

Direttamente coinvolto nell'ambiente interno, lo spettatore rivive la medesima tensione emotiva che Euripide realizza nella tragedia attraverso la giustapposizione del canto del coro e delle urla dei bambini provenienti dallo spazio retroscenico:

CORIFEA: Senti, senti le grida dei figli? Ahi, misera, sventurata donna!

PRIMO FIGLIO (*dall'interno*): Ahi, che farò? Dove sfuggirò alla mano materna?

SECONDO FIGLIO (*c. s.*): Non so, fratello carissimo: siamo finiti.

CORIFEA: Entrerò nella casa? Vorrei salvare i figli dalla morte.

PRIMO FIGLIO (*c. s.*): Sì, per gli dèi, soccorreteci! È necessario!

SECONDO FIGLIO (*c. s.*): Ormai siamo nella rete, sotto la spada!¹⁹⁸

Nel film, al contrario, tutto si svolge in un clima di tranquillità conturbante. La nenia del Pedagogo sembra presentare l'infanticidio come un inevitabile passaggio nel percorso di recupero spirituale della maga. Inoltre, il ritmo cantilenante del canto funebre, richiamando alla mente il coro degli Argonauti che avevano accompagnato il primo momento di intimità tra Medea e Giasone durante l'accampamento a Iolco, converte la scena in una controparte dell'atto d'amore dei due amanti.

Il gesto estremo della maga – e di altri personaggi pasoliniani protagonisti di pellicole cinematografiche precedenti – collima ancora una volta con la teoria dell'anomia di Durkheim, come dichiarato dallo stesso Pasolini in un'intervista:

L'anomia sopprime tutto ciò che blocca l'infinito desiderio dell'eros. Perché l'eros racchiude una potenza che non ha facoltà di autosoddisfarsi. Durkheim usa quindi a buon diritto un'antica metafora: varcate le mura che cingono la città (la *ratio*), si apre l'orizzonte infinito, inizia la dismisura punita dagli dèi. In questo caso, l'eros esce dalle norme umane. Edipo uccide la madre, Medea i figli, Giuliano, in *Porcile*, ama i porci e si lascia divorare da essi.¹⁹⁹

In base a tale visione culturale e spirituale dell'erotismo senza limiti, l'atto disumano compiuto da Medea di uccidere i figli si svuota del suo significato originario di puro gesto vendicativo e

¹⁹⁸ Euripide, "Medea" in Euripide 2010, 81. Cfr. pure Catania 2000, 173; Fusillo 2022, 137.

¹⁹⁹ P. P. Pasolini, "Il sogno del centauro" in Pasolini 1999, 1476.

diviene un sacrificio necessario per la conquista della libertà individuale, celebrata altresì nella tragedia originaria.²⁰⁰

Sebbene nel riadattamento cinematografico gesti e movimenti siano controllati da un ritmo lento e sia esclusa ogni forma di esitazione o di conflitto monologico interiore, Pasolini condivide con Euripide la compresenza di razionalità e di irrazionalità, identificabili nella risolutezza e nella misteriosità di Medea. A contribuire al mantenimento di un'antica e arcana ieraticità, subentrano le inquadrature sul fuoco e sulla mezzaluna, che si riferiscono a “una circolarità sacrale e temporale che non riesce a chiudersi. [...] La notte aperta sul deserto barbarico, nella Grecia ‘borghese’, non può che offrire un senso del sacro incompleto, un rituale che inizia ma non può concludersi per essere pienamente sacro”.²⁰¹

La scena finale decreta il fallimento della passione amorosa – con cui si era conclusa la prima parte del film – e il ricongiungimento di Medea con la sua comunità d'origine. Infatti, sulla spregiudicatezza di Giasone prevale ora la potenza del sacro, riconoscibile nel sole e nella barriera di fuoco, quali simboli corrispettivi del dio antenato di Medea e del carro da lui inviato in suo soccorso. Il regista recupera la divergenza spaziale messa in scena da Euripide, presentando la maga in posizione sovrastante rispetto a Giasone, con l'obiettivo di evidenziare la sconfitta di chi, con tracotanza, si illude di controllare le proprie passioni e di evolversi in nome di un assoluto razionalismo.²⁰²

Tuttavia, la conclusione presenta un'accezione negativa, giacché il recupero della dignità da parte di Medea determina la sua esclusione dalla collettività, che comporta l'impossibilità di una sintesi tra razionalità e irrazionalità nella società contemporanea a Pasolini.²⁰³ Lo sfondo del tramonto sul paesaggio colchico, che si staglia dietro la scritta ‘fine’, sembra alludere al pessimismo del regista, convinto dell'impossibilità di considerare i paesi in via di sviluppo quale plausibile alternativa al consumismo borghese.

La stessa negatività è avvertibile nella tragedia, come dimostra la tesi di Critchley in merito all'espedito meccanico della *mechané* di cui si serve Euripide alla fine del dramma:

In Euripide tutto sembra precipitare verso un punto morto, sospeso, una situazione di stallo che può essere interrotta solo dall'artificioso intervento conciliatore della

²⁰⁰ Cfr. M. Cavalli, “Introduzione. Medea” in Euripide 2010, XL: “*Medea* è il grande inno alla libertà dell'uomo, che ritrova la sua vera natura, a lungo soffocata, nella sublimità della solitudine”.

²⁰¹ Lago 2020, 140.

²⁰² Cfr. Fusillo 2022, 141; Bettini e Pucci 2017, 80.

²⁰³ Cfr. Snyder 1980, 102; Catania 2000, 174.

mechané. Mostrando la natura fallace del nostro desiderio di parabole narrative fluide e a lieto fine, Euripide porta allo scoperto il carattere di puro artificio della tragedia, legittimando l'irruzione dell'elemento meccanico in seno alla costruzione organica e sottraendo la tragedia alla razionalità della catarsi per consegnarla a una dimensione irrazionale, incontenibile, inquietante e moralmente devastante.²⁰⁴

Da tale analisi comparata della *Medea* di Euripide con l'adattamento cinematografico di Pasolini emerge il conflitto tra razionale e irrazionale che caratterizza da sempre la storia dell'umanità. Come evidenziato da Dodds, “o l'antico sopravvive come elemento del nuovo (elemento talvolta inconfessato e quasi inconscio), oppure ambedue sussistono uno accanto all'altro, logicamente incompatibili, ma accettati contemporaneamente da persone diverse, o anche dalle stesse persone”.²⁰⁵

Con il suo atteggiamento critico, Euripide svela una forma di eclettismo filosofico e, contemporaneamente, un singolare misticismo, al fine di preservare i valori della cultura arcaica di cui Medea si fa emblema, in antitesi al relativismo della società dell'Atene del V secolo a.C., rappresentato simbolicamente da Giasone.²⁰⁶

Al pari del tragediografo, anche Pasolini, rivisitando il patrimonio mitologico greco, si sforza di ristabilire un'autentica religiosità nella società del suo tempo. Attraverso la rappresentazione dello scontro tra due culture inconciliabili — quella religiosa di Medea e della Colchide, e quella profana di Giasone e del mondo greco, — il regista illustra “l'origine mitica dell'alienazione borghese, tragicamente ineluttabile”.²⁰⁷

La contrapposizione tra i due universi di Giasone e Medea è dunque la cifra che connota l'opera pasoliniana e che determina anche il terribile delitto di Medea. Il figlicidio, infatti, colpisce perché contraddice il naturale istinto materno, un sentimento che attraversa il tempo e annulla le distanze in quanto universalmente diffuso. L'uccisione dei figli nella *Medea* pasoliniana conferma perciò l'impossibilità di concretizzare l'utopia di una sintesi tra due culture diverse concepita dall'autore. Eppure, come si vedrà nei capitoli successivi di questo lavoro, il mondo cosiddetto ‘civilizzato’ è in realtà una stratificazione di radici lontanissime magico-religiose che affiorano a volte in forma di profondo disagio mentale e malattia psichica.

²⁰⁴ Critchley 2019, 238-39.

²⁰⁵ Dodds 2009, 229.

²⁰⁶ Cfr. Bettini e Pucci 2017, 81.

²⁰⁷ Fusillo 2022, 141.

3. *Teorema*: la ‘tragedia’ dello scandalo

3.1 Un’opera “anfibologica”

Quanto allo scandalo, deriva anche dal fatto che io sono sempre più scandalizzato dall’assenza di senso sacro dei miei contemporanei.¹

Teorema (1968) è una delle opere più enigmatiche della vasta produzione pasoliniana. Inteso inizialmente come testo in versi (1965-1966), quest’*unicum* ha finito per assumere la doppia natura di romanzo e film, mostrando già nel tessuto compositivo un carattere ambiguo. Nel descrivere la genesi e l’evoluzione di *Teorema*, Pasolini fornisce dettagli significativi che avvalorano la complessa architettura dell’opera:

Teorema è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo). In tale natura anfibologica, non so sinceramente dire quale sia prevalente: se quella letteraria o quella filmica. Per la verità, *Teorema* era nato come *pièce* in versi; [...] poi si è tramutato in film, e, contemporaneamente, nel racconto da cui il film è stato tratto e che dal film è stato corretto.²

Teorema nasce su un terreno magmatico, senza alcuna gerarchia di codici espressivi che permetta di scandirne le varie fasi di sviluppo. Sotto questo aspetto, il film-romanzo può essere identificato come un prodotto del caos primordiale, dove, secondo gli antichi, tutti gli elementi si mescolano indistintamente per dar vita al *kósmos*, un universo armonioso e razionalmente strutturato.

Sulla stessa linea di principio, dalla natura ‘caotica’ di *Teorema* ha origine l’analisi di un mondo ordinato e razionale quale è la società borghese, in antitesi al “fondo oro”, simbolo del divino.³ L’idea al centro del film-romanzo è la rottura totale delle convenzioni borghesi attraverso la riscoperta del sacro, che, scompaginando l’assetto di una famiglia milanese, provoca scandalo e sconcerto. Da qui la complessità dell’opera, che, per dirla con Marco Antonio Bazzocchi,

¹ P. P. Pasolini, “Il sogno del Centauro” in Pasolini 1999, 1479.

² Id., “Teorema” in Pasolini 2015, 146. Il richiamo alla pittura medievale su fondo oro ribadisce la sacralità intrinseca dell’opera.

³ Cfr. Id., “Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]” in Pasolini 1999, 1392: “Questo è il primo film che ho girato in un ambiente borghese con personaggi borghesi”.

“unisce in sé la potenza evocativa del mito, la rigidità ideologica dell’opera a tesi, la forza espressiva dell’allegoria moderna, l’esito irreversibile della tragedia”.⁴

Il titolo stesso, per via dell’etimologia polisemica del termine, è di per sé una sfida a una lettura univoca. Il lemma ‘teorema’, (da *theōrēma*, derivante a sua volta dal verbo greco *theōrēō*, “osservo”), implica innanzitutto un’esperienza concreta di contemplazione del mondo circostante, ma anche di meditazione, che incide sul comportamento etico di ogni individuo. Pasolini recupera il tratto semantico originario del termine, invitando a guardare attentamente, come a teatro, la tragedia della borghesia. Non bisogna dimenticare che lo stesso vocabolo ‘teatro’ è legato al verbo guardare, un senso che nel pensiero greco antico è tenuto in gran considerazione.⁵ Inoltre, l’esaltazione dell’immagine è basilare nel ‘cinema di poesia’ pasoliniano per coinvolgere profondamente lo spettatore in una sorta di catarsi e di immedesimazione con i personaggi. Secondo Pasolini, “c’è un complesso mondo di immagini significative [...] che prefigura e si propone come fondamento ‘strumentale’ della comunicazione cinematografica”.⁶

Così *Teorema*, pur nascendo come ibrido letterario e cinematografico, si sviluppa principalmente nel segno della lettura ‘visiva’, in coerenza con il pensiero dell’autore: “Tutto questo fa sì che il modo migliore per leggere questo manualetto laico, a canone sospeso, su una irruzione religiosa nell’ordine di una famiglia milanese, sia quello di seguire i ‘fatti’, la ‘trama’, trattenendosi sulla pagina il meno possibile”.⁷ Con tale premessa, Pasolini mette in pratica le teorie affermate in *Empirismo eretico* (1972), specialmente quando invita il pubblico “ad avere un colloquio strumentale con la realtà che lo circonda in quanto ambiente di una collettività”.⁸ Allo stesso tempo, nel linguaggio matematico, ‘teorema’ indica un’affermazione dimostrabile logicamente a partire da postulati e assiomi. In questo caso, Pasolini fuoriesce dagli schemi, impostando il suo teorema sulla contraddizione:

Teorema, come indica il titolo, si fonda su un’ipotesi che si dimostra matematicamente *per absurdum*. Il quesito è questo: se una famiglia borghese venisse visitata da un giovane dio, Dioniso o Jehovah, che cosa succederebbe? Parto

⁴ Bazzocchi 2007, 127. Si veda anche Bonfiglio e Orrù 2012, 14.

⁵ Si veda a tal proposito Viano 1993, 200: “Pasolini had the keenest awareness of etymology and that the title has its roots in *theorema*, Greek for spectacle, intuition, theorem; from *theorein*, to look at, to observe; from *theoros*, spectator. Theory and spectatorship, the theory of looking, are thus implied”.

⁶ P. P. Pasolini, “Empirismo eretico” in Pasolini 2008, 1463.

⁷ Id., “Teorema” in Pasolini 2015, 146.

⁸ Pasolini 2008, 1462.

dunque da una pura ipotesi. [...] L'ideologia comincia con questa constatazione: la società industriale si è formata in totale contraddizione con la società precedente, la civiltà contadina (rappresentata nel film dalla serva), la quale possedeva in proprio il sentimento del sacro. Successivamente, questo sentimento del sacro si è trovato legato alle istituzioni ecclesiastiche, ed è talvolta degenerato fino alla ferocia, specie quando alienato dal potere. Ecco, in ogni caso il sentimento del sacro era radicato nel cuore della vita umana. La civiltà borghese lo ha perduto. E con che cosa l'ha sostituito, questo sentimento del sacro, dopo la perdita? Con l'ideologia del benessere e del potere.⁹

L'opera ha origine da un paradosso: l'irruzione del divino in un mondo profano che ha perduto ogni contatto con la dimensione spirituale. Il contrasto tra le due realtà genera quello che il novellista Andrew Key definisce “*a catastrophic interruption of the quotidian*”,¹⁰ un cambiamento irreversibile nell'esistenza quotidiana dei personaggi, che subiscono in modi diversi gli effetti devastanti dell'incontro con il sacro.

3.2 L'esplorazione del sacro

Con *Teorema*, Pasolini si propone di sovvertire il perbenismo borghese, a suo avviso causa primaria della corruzione morale della gioventù e della perdita del sacro nella società:

questa condanna della borghesia, mentre prima (fino al 1967: è un dato autobiografico) era precisa, era ovvia, qui rimane ‘sospesa’, perché la borghesia in realtà sta cambiando. L'indignazione e la rabbia contro la borghesia classica, come la si è sempre intesa, non ha più ragione di essere dal momento in cui la borghesia sta cambiando rivoluzionariamente se stessa, cioè sta identificando tutto l'uomo al piccolo-borghese. Ormai è tutta l'umanità che sta diventando piccolo-borghese: e allora nascono delle nuove domande a cui è il borghese stesso che deve rispondere, e non più l'operaio oppure chi è all'opposizione.¹¹

Rispetto ai film precedenti, Pasolini prosegue la sua ricerca poetica del sacro calandosi direttamente nel contesto che ne ha generato la crisi e analizzando scrupolosamente le dinamiche che si creano dall'incontro tra i membri della famiglia borghese e l'Ospite

⁹ Id., “Il sogno del Centauro” in Pasolini 1999, 1483-84.

¹⁰ Key 2024, 12. Cfr. anche Snyder 1980, 105: “*Teorema* takes its title from the theoremlike efficiency with which it demonstrates that the bourgeoisie, no matter how prodigious its efforts, will prove incapable of liberating itself from its own ‘bourgeoisness’”.

¹¹ P. P. Pasolini, “Teorema” in Pasolini 2015b, 146.

misterioso (Terence Stamp). Quest'ultimo incarna la forza irrazionale in grado di svelare all'individuo moderno l'inconsistenza della sua pretesa autenticità.

La sensualità fisica del giovane, simbolo vivente di sacralità, accentua il divario con l'aridità spirituale della famiglia milanese, ancorata alla fredda ragione illuministica. L'arrivo improvviso dello Straniero si qualifica come una "folgorazione irrazionale" che stravolge l'esistenza dei personaggi ormai logorati dalla logica consumistica.¹² Come sottolinea Giuseppe Conti Calabrese, "[l]a tesi pasoliniana sembra voler provare che se nel mondo d'oggi l'individuo in preda all'alienazione vive con una 'falsa idea' di sé in modo inautentico, l'esperienza del sacro può indurlo a una profonda crisi rappresentante già una forma di salvezza".¹³ Nella prospettiva di Pasolini, per un tal ruolo la scelta dell'attore è un fattore imprescindibile:

Ho adattato il mio personaggio alla persona fisica e psicologica dell'attore. In origine, avrei voluto fare di questo visitatore un dio della fecondità, il dio tipico della religione pre-industriale, il dio solare, il dio biblico, Dio Padre. Naturalmente, messo di fronte alla situazione reale, ho dovuto abbandonare l'idea di partenza, e ho fatto di Terence Stamp un'apparizione genericamente ultraterrena e metafisica: potrebbe essere il Diavolo, o una mescolanza di Dio e Diavolo. Quello che importa è tuttavia il fatto che risulta qualcosa di autentico e inarrestabile.¹⁴

Occorre ricordare che, nel 1968, Terence Stamp era stato scelto da Federico Fellini per interpretare il ruolo eponimo in *Toby Dammit*, uno dei tre episodi, ispirati ai racconti di Edgar Allan Poe, del film collettivo *Tre passi nel delirio (Histoires extraordinaires, 1968)*, diretto da Fellini, Louis Malle e Roger Vadim. Come nota Fabio Camilletti, Toby "è in tutto e per tutto un'icona dell'alterità, [così come in *Teorema* è una] figura aliena – e a tratti diabolica – che porta scompiglio e dissoluzione in una famiglia dell'alta borghesia lombarda".¹⁵

Da questa angolatura, Stamp impersona l'essenza del sacro, che, secondo Roger Caillois (1913-1978), costituisce "un'energia pericolosa, incomprensibile, difficile da maneggiare" governata da rituali, divieti e tabù che segnano la linea di demarcazione dal profano.¹⁶ Quest'ultimo, quale principio regolatore della vita umana, impone regole che l'individuo percepisce come sacre e

¹² Ferrero 1994, 102. Si veda pure S. Renna, "Variazioni sul mito" in Mussapi 2018, 130-31.

¹³ Conti Calabrese 1994, 91.

¹⁴ P. P. Pasolini, "Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]" in Pasolini 1999, 1392-93.

¹⁵ Camilletti 2018a, 174.

¹⁶ Caillois 2001, 16.

necessarie. Tuttavia, quando la sicurezza propria del profano si tramuta in disagio e oppressione, l'essere umano "comprende che questa è soltanto una barriera, che non è questa ad essere sacra, ma ciò che essa impedisce di raggiungere, e che potrà essere conosciuto o posseduto solo da colui che l'avrà superata o infranta".¹⁷

In *Teorema* è appunto l'assenza di rituali, tramite i quali le culture eredi delle antiche civiltà stabiliscono un equilibrio con il divino, a provocare smarrimento. Diversamente dal mondo contadino, la società borghese subisce gli effetti devastanti della forza del sacro perché è incapace di difendersi con i mezzi che la religione offre per evitarne l'irrefrenabile propagazione. Alla luce delle teorie di Eliade, "la desacralizzazione caratterizza l'esperienza totale dell'uomo non-religioso delle società moderne; [...] conseguentemente, quest'ultimo incontra sempre maggiori difficoltà a ritrovare le dimensioni esistenziali dell'uomo religioso delle società arcaiche".¹⁸ Da qui, come riportato nei versi in esergo di questo capitolo, deriva lo scandalo del regista per l'assenza del sacro nella società contemporanea e, viceversa, quello della borghesia verso Pasolini e il suo modo di affrontare apertamente tale tematica. L'autore finisce per assumere il ruolo di un interlocutore reale, che interroga e chiama in causa il lettore, piuttosto che di un narratore mosso dal puro diletto estetico.¹⁹

Non a caso, *Teorema* incomincia con un'intervista rivolta al gruppo di operai della fabbrica di Paolo (Massimo Girotti). Nei quesiti che il giornalista (Cesare Garboli) rivolge ai dipendenti dell'industriale è espresso il nucleo centrale del film, nonché il dramma della società coeva: il padrone compie il gesto, apparentemente nobile, di donare la propria fabbrica agli operai, ma in realtà resta "[i]l vero protagonista di questa storia [perché] taglia in questo modo la possibilità di una rivoluzione".²⁰

Il benessere e la tolleranza della nuova borghesia appaiono deleteri dal momento che, soffocando il sentimento di resistenza, suscitano una totale passività nella massa.²¹ Davanti a

¹⁷ *Ivi*, 52.

¹⁸ Eliade 2013, 16.

¹⁹ Cfr. Lagazzi 2020, 340. Si osservi anche Bondanella 1998, 283: "In *Teorema*, Pasolini makes extraordinary demands upon his audience. He insults their values and forces them to untangle an essentially experimental film narrative through allegory and parable; moreover, he constructs his parable by juxtaposing elements from traditional religion (the arrival of a divine being) and scandalous transgressions of sexual taboos (both heterosexual and homosexual experiences)".

²⁰ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 2001b, 1081.

²¹ Cfr. E. Galli della Loggia, "La crisi del 'politico'" in Galli della Loggia *et al.* 1980, 22: "il nuovo essere 'democratico' dello Stato italiano consisteva sempre più in un puro essere di tutti e disponibile a tutto che, privo di qualsivoglia principio ispiratore, finiva per rendere quel medesimo Stato un'entità informe e disorganica".

tale inerzia, il giornalista continua con una constatazione che riassume la già esposta posizione pasoliniana sui rischi di una totale disfatta dell'umanità: "Questa borghesia sta mutando rivoluzionariamente la sua situazione. Se insomma la borghesia arriva a identificare tutta l'umanità con i borghesi, non ha più davanti a sé una lotta di classe da vincere, non con l'esercito, non con la nazione, non con la chiesa confessionale".²²

Da ciò deriva l'importanza di relazionarsi con il nuovo volto della borghesia, di "rispondere a delle nuove domande";²³ nessuno, però, (operai compresi) sa prendere una posizione. L'intervista, infatti, si conclude con la voce in diminuendo del giornalista che chiede agli interlocutori: "Lei mi può rispondere a queste domande?".²⁴

Le domande su cui il pubblico è invitato a riflettere sono fondamentali per salvaguardare quello che Pasolini definì "un certo realismo", ossia una percezione chiara della realtà nella sua complessità. L'espressione fu coniata da Pasolini durante un'intervista del 1968 con Oswald Stack, in cui l'intellettuale, operando un confronto tra il suo cinema e quello neorealista, rifletteva sull'ambiguità del termine 'realismo'. Per Pasolini, il neorealismo vede la realtà "con un certo distacco, con un calore umano che va a braccetto con l'ironia", un modo di operare che non riflette la sua sensibilità.²⁵ Il 'certo realismo' pasoliniano, invece, è più poetico, capace di esplorare la realtà nella sua interezza, con le sue tensioni nascoste e senza mediazioni consolatorie. A tale scopo, il cinema è lo strumento ideale per osservare criticamente e poeticamente il mondo circostante e per accedere agli impulsi più profondi dell'essere umano attraverso la combinazione di contenuti e tecniche cinematografiche.²⁶

A giudizio di Cesare Viano, Pasolini costruisce l'intervista come un modo per indagare il declino morale della società, specialmente di fronte alla crisi dei concetti epistemologici quali 'borghesia', 'fabbrica' e 'lotta di classe' e, di riflesso, della concezione marxista della Storia. Le domande del giornalista lasciano trasparire l'urgenza, da parte del regista, di trovare risposte a questa crisi.²⁷ La costruzione circolare di *Teorema*, con l'epilogo della donazione della fabbrica in apertura, diventa un dispositivo essenziale alla comprensione profonda del film, in quanto, sempre seguendo l'analisi di Viano, è la storia stessa dei cinque personaggi borghesi,

²² P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 2001b, 1081.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, 1082.

²⁵ P. P. Pasolini, "Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]" in Pasolini 1999, 1353.

²⁶ Cfr. Viano 1993, X: "Pasolini did not just want to 'represent' reality. Rather, his films aimed at putting spectators in the position of asking themselves questions about reality".

²⁷ Cfr. *ivi*, 200-01.

direttamente legati al padrone della medesima fabbrica, che fornisce allo spettatore i mezzi per rispondere alle domande iniziali. Diversamente, con l'intervista posta alla conclusione del film, i quesiti sarebbero sembrati dilemmi impossibili da risolvere.

I titoli di testa scorrono su uno sfondo desertico color seppia. Il deserto è il luogo sacro e atemporale per eccellenza, che interrompe la linearità della narrazione in prosa, spostandola sulla circolarità di quella poetica. Come nei casi del *Vangelo secondo Matteo* (1964) e di *Edipore* (1967), anche in *Teorema* Pasolini ricorre nuovamente all'analogia per accostare le immagini del deserto a vari luoghi. Secondo Fabio Finotti,

come la rima sovrappone il testo a se stesso nella sua materia fonica, come l'analogia lo sovrappone nella sua materia immaginaria, come insomma la poesia gestisce circolarmente la linearità linguistica, così fanno le immagini ricorrenti, le forme e gli schemi strutturali nei film di Pasolini, e così agisce, in *Teorema*, l'emblema del deserto.²⁸

Rispetto ai film precedenti, qui il processo analogico serve a rimarcare il divario tra la sacralità del deserto e la profanità degli spazi borghesi. La lunga sequenza iniziale crea immediatamente questa contrapposizione intervallando il deserto alle scene di presentazione dei personaggi. Come in un film muto, Pasolini aggiunge una musica malinconica di sottofondo che intensifica progressivamente la tensione emotiva, preannunciando l'angoscia destinata a travolgere i personaggi in seguito all'incontro con l'Ospite.

Il primo è Paolo, il tipico imprenditore "con una faccia dolce e preoccupata, un poco spenta, da uomo che per tutta la vita non si è occupato che di affari".²⁹ Qui il procedimento analogico viene applicato per accostare l'officina e il deserto, luoghi diversi ma "ambidue vuoti, senza alcun essere umano che li attraversi, abitati solo dal vento, senza echi di parole".³⁰

Al contempo, i due spazi contrastano fortemente: la fabbrica è simbolo dell'alienazione dell'essere umano causata dal capitalismo borghese; nel deserto, al contrario, l'isolamento è necessario per garantire all'individuo l'incontro con la divinità.

L'accostamento dei due ambienti costituisce quindi una coppia dialettica in linea sia con l'idea del sacro esposta nel film sia con la differenza tra spazio sacro e profano esposta da Mircea Eliade:

²⁸ F. Finotti, "Alle soglie del sacro. 'Teorema' di Pasolini e il 'cinema di poesia'" in Borin e Spanu 2020, 107.

²⁹ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 896.

³⁰ F. Finotti, "Alle soglie del sacro. 'Teorema' di Pasolini e il 'cinema di poesia'" in Borin e Spanu 2020, 107.

Per l'uomo religioso *lo spazio non è omogeneo*; presenta talune spaccature, o fratture: vi sono settori dello spazio qualitativamente differenti tra loro. [...] Per l'esperienza profana, invece, lo spazio è omogeneo e neutro: non vi è alcuna rottura che stabilisca differenziazioni qualitative tra le varie parti della massa che lo formano.³¹

La sequenza prosegue con la presentazione dei figli di Paolo. Pietro (Andrés José Cruz Soublette) è un ragazzo ben integrato nella società e, secondo la descrizione riportata nel romanzo, “può essere perfettamente immaginato come un qualsiasi giovane milanese, studente del Parini, riconosciuto dai suoi compagni, in tutto e per tutto, come un fratello, un complice, un commilitone”.³²

Odetta (Anne Wiazemsky) è una ragazza graziosa, ma con una vena di umorismo che cela una sofferenza profonda. Rimane fredda alle attenzioni di un coetaneo e persino infastidita quando lui, strappandole un album dalle mani e notando la foto di Paolo, sembra prenderla in giro per la venerazione che lei ha nei confronti di suo padre.

Con uno stacco, si passa dalla strada alla villa, dove compare Lucia (Silvana Mangano), la moglie di Paolo, la classica donna borghese molto curata esteticamente e con uno stile di vita sedentario. Nel romanzo si legge che “Lucia non è lì in quanto angelo tutelare della casa, [bensì] in quanto donna annoiata”.³³

L'incontro con l'Ospite si configura per Lucia come una possibilità di liberarsi della monotonia che l'aveva sempre condannata a un'esistenza priva di vitalità.

Nell'attesa del pranzo, la padrona è assorta nella lettura di un libro che assume un peso rilevante nella trama simbolica del film: *L'anello di Re Salomone (Er redete mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen, 1949)* di Konrad Lorenz (1903-1989), zoologo austriaco, considerato padre dell'etologia moderna. Le uniche indicazioni che si hanno di questa fonte sono presenti nel romanzo, dove si precisa che si tratta di “un libro, intelligente e raro, sulla vita degli animali”,³⁴ mentre nel film, a differenza di altri testi citati nel corso della storia, la copertina del libro rimane sfocata.

Una spiegazione alla presenza di un testo scientifico in una storia incentrata sul sacro è già fornita da Pasolini nell'incipit del capitolo dedicato a Lucia:

³¹ Eliade 2013, 19.

³² P. P. Pasolini, “Teorema” in Pasolini 1998, 897-98.

³³ *Ivi*, 901.

³⁴ *Ibidem*.

Come il lettore si è già certamente accorto, il nostro, più che un racconto, è quello che in scienze si chiama “referto”: esso è dunque molto informativo; perciò, tecnicamente, il suo aspetto, più che quello del “messaggio”, è quello del “codice”. Inoltre esso non è “realistico”, ma è al contrario, emblematico...enigmatico... così che ogni notizia preliminare sull’identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo: serve alla concretezza, non alla sostanza delle cose.³⁵

Il referto è un resoconto scritto che persone esercenti una professione sanitaria rilasciano dopo aver sottoposto i pazienti a un esame clinico. A giudizio di Franco Ferrero,

tutti i personaggi di *Teorema*, da quelli dichiaratamente borghesi all’Ospite misterioso alla domestica miracolata, sono le provvisorie e labili figure di una metafora lirico-autobiografica, a mezza strada tra il referto psicanalitico e la confessione per la poesia, di cui è protagonista assoluto l’autore stesso.³⁶

In veste di medico, Pasolini prende le distanze dalla propria opera e raccoglie i dati per esaminare accuratamente la vera natura della borghesia. L’autore tiene a precisare che il ‘referto’ non va inteso come un racconto realistico, ma come un testo emblematico. Di conseguenza, il lettore è invitato a seguire i fatti con atteggiamento critico, considerando i personaggi come semplici mediatori del mutamento identitario della classe borghese a cui Pasolini, suo malgrado, apparteneva. In breve, l’opera, pur essendo radicata nella realtà, racchiude altresì elementi astratti e simbolici.

Da questa ambiguità si comprende non solo l’uso dell’effetto seppia nella sequenza introduttiva, ma anche l’inquadratura sfocata del libro di Lorenz.

Nel caso di *Teorema*, ossia di una parabola sull’inautenticità della classe borghese, la realtà è necessariamente distorta, per cui è presumibile che il testo di Lorenz, nelle mani di Lucia, rimanga nell’anonimato per evidenziare lo scarto tra una visione concreta del mondo e una percezione alterata propria della borghesia. Perciò, l’interesse che Lucia manifesta verso quel libro – qualificato come “raro” da Pasolini forse proprio per il suo valore simbolico – lascerebbe intendere il bisogno di una visione autentica della realtà che anche le figure borghesi più ‘smorte’, in qualche modo, percepiscono pur non comprendendone l’essenza.

Nel romanzo, Lucia, in un momento fugace, dà l’impressione di custodire una vitalità popolare, da lei poi soffocata per adattarsi alla routine borghese: “Ha trovato un libro, ha cominciato a

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ferrero, 101.

leggere, e la lettura ora l'assorbe [...] Ma come essa si muove, alzando un momento gli occhi dal libro, [...] per un attimo, si ha l'impressione, fugace, e forse, in fondo falsa, che essa abbia l'aria di una ragazza del popolo".³⁷ La donna, infatti, prima di recarsi nella sala da pranzo, chiude il libro e "si fa rapidamente, e come astrattamente, un segno di croce",³⁸ a sottolineare come la religione si sia svuotata del suo significato originario.

L'unica flebile sopravvivenza del sacro è incarnata dalla serva Emilia (Laura Betti), che possiede tutti i requisiti di una rappresentante del mondo contadino: "una ragazza senza età, che potrebbe avere otto anni come trentotto; un'alto-italiana povera; un'esclusa di razza bianca".³⁹ Nel film, Emilia appare come una reminiscenza della realtà casarsese, fonte di ispirazione delle prime produzioni poetiche pasoliniane, in cui "[l]a regressione al dialetto attua linguisticamente la nostalgia di un mondo perduto : il mondo delle origini".⁴⁰

La drammaticità della sequenza è leggermente attenuata da una musica jazz che accompagna l'arrivo di un allegro e spensierato postino (Ninetto Davoli), un 'residuo' della spontaneità propria della classe popolare.

Rientrata in casa, la serva si dirige verso la sala da pranzo, dove tutta la famiglia è riunita intorno al tavolo, in perfetta simmetria. Stephen Snyden osserva il contrasto tra le simmetrie delle scene riguardanti la famiglia borghese e quelle più 'libere' dell'Ospite. La stessa tecnica, nota l'autore, verrà utilizzata anche in *Medea* (1969), per descrivere in chiave mitica il divario tra l'universo barbarico della protagonista e quello razionale di Corinto, emblema della borghesia.⁴¹ Il pasto a tavola, un momento conviviale 'sacro' in ogni nucleo familiare, è qui nullificato dalla mancanza di comunicazione visiva e verbale. Solo quando la serva consegna il telegramma a Paolo, gli altri membri della famiglia appaiono incuriositi e rivolgono lo sguardo verso di lui. "Arrivo domani" è il misterioso messaggio che segna la svolta nella narrazione.

Con uno stacco e con il passaggio al colore, si passa a un'atmosfera più realistica rispetto alle scene iniziali con tonalità seppiate. Durante uno dei soliti ricevimenti domestici d'ambiente borghese, per la prima volta Lucia e i suoi figli interagiscono verbalmente e gestualmente, dando l'impressione di sentirsi a loro agio nella mondanità.

³⁷ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 901-02. Si pensi anche all'abbigliamento di Pietro, che ricorda quello di Charlot.

³⁸ *Ivi*, 902.

³⁹ *Ivi*, 903.

⁴⁰ G. Santato, "Paesaggio simbolico e paesaggio poetico nel Friuli di Pier Paolo Pasolini" in El Ghaoui 2009, 104.

⁴¹ Cfr. Snyden 1980, 111-13.

La scena esprime per un verso l'ipocrisia della classe sociale a cui i personaggi appartengono, evidente nella dicotomia tra il malessere della vita privata e una socialità di facciata; per un altro, l'assenza di un'interazione collettiva, tipica delle feste conviviali popolari, che viene sostituita da conversazioni indistinte in cerchie ristrette, messe in evidenza dalla macchina da presa in una lenta panoramica e da inquadrature statiche.

A un certo punto, Lucia chiede a Pietro di mettere un po' di musica, che copre il cicaleccio in sala, ma soprattutto introduce al pubblico il misterioso Ospite. Non a caso, si tratta dello stesso motivo utilizzato per la scena del postino, con cui il regista marca l'apparizione del personaggio nella sala.

Ad accrescere la misteriosità del nuovo arrivato è un breve dialogo tra Odetta e una sua amica, che, incuriosita, chiede: "Who is that boy?". "A boy" è la risposta secca con cui la ragazza tronca la conversazione, sebbene non riesca a distogliere lo sguardo dallo Straniero (un altro appellativo che Pasolini adopera per riferirsi all'Ospite).

Ancora più sorprendente è la reazione di Lucia: inquadrata di profilo, la donna si volta improvvisamente verso l'Ospite, con lo sguardo complice di chi avverte un bisogno intimo di infrangere le regole. La mimica di Mangano richiama palesemente la sua interpretazione nel ruolo di Giocasta, figura archetipica della trasgressione nel pasoliniano *Edipo re*. Ma, come il personaggio mitico, anche Lucia, non essendo in grado di gestire il piacere per il proibito, ne rimane schiava e finisce per nullificare la sua esistenza.

La prima a congiungersi carnalmente con lo Straniero è Emilia. Intenta a svolgere meccanicamente le sue mansioni in giardino, la serva contempla ossessivamente il giovane mentre legge delle dispense universitarie di ingegneria, subito accantonate per dedicarsi a *Oeuvres* (*Opere*, nell'edizione curata e tradotta da Ivo Margoni nel 1964) di Arthur Rimbaud. Il passaggio dalla lettura di un manuale tecnico al volume del 'poeta maledetto' particolarmente amato da Pasolini segna una svolta nel film. L'Ospite, aspirante ingegnere, si lascia conquistare dall'insegnamento di Rimbaud diventando un vero e proprio *savant*, ossia un sapiente 'veggente' che aspira a raggiungere una realtà 'altra' mediante l'esperienza totale dei sensi (*dérèglement de tous les sens*, in termini rimbaudiani).⁴² È appunto attraverso il sesso che l'Ospite, a partire da questo momento, illumina chi gli sta accanto, spingendolo a rompere le regole. Emilia è in preda a una vera e propria crisi, molto marcata nel romanzo: "Un po' alla volta la contemplazione di quel corpo diventa insostenibile. Ed essa si rivolta inferocita contro la propria tentazione.

⁴² Cfr. Jamet 2008, 113.

Torna a scappare, ma questa volta in maniera più clamorosa: ossia piangendo e quasi urlando, come presa da un attacco d'isteria".⁴³

Nel film, invece, dove l'indicibile è affidato esclusivamente agli sguardi dei due attori, Emilia cerca disperatamente di controllarsi. Il giovane salva la donna da un disperato tentativo di suicidio e, una volta distesi sul letto, i due si ritrovano per la prima volta l'uno di fronte all'altra. A questo punto Emilia, ancora più turbata dallo sguardo sensuale del ragazzo, si alza spudoratamente la sottana, come se il prostituirsi costituisse una via di scampo all'angoscia che la sta tormentando. La serva, assuefatta ormai alla prassi capitalista, concepisce istintivamente l'esposizione del proprio corpo come gesto di sottomissione, secondo la logica dello sfruttamento (etimologicamente, "prostituire" deriva dal latino *prostituere*, 'porre davanti, esporre'). Infatti, il disagio e la vergogna che Emilia prova scaturiscono dal fatto che il suo concedersi si riduce a un gesto meccanico di compravendita, privo di slancio passionale.

Di conseguenza, l'Ospite le abbassa la sottana "come per difendere quel pudore che lei ha dimenticato e che è invece tutto per lei"⁴⁴. Tale rifiuto lascia intendere la condanna del regista alla mancanza di amore nella società contemporanea, dove il rapporto sessuale ha perso la sua poesia ed è degenerato in un mero accoppiamento fisiologico. In un'intervista del 1970, Pasolini nota che "[l]a società impedisce di conoscere la potenza dell'amore e di applicarla veramente. Insinua nell'individuo un concetto falso dei suoi desideri e della sua libido. Vuole che l'uomo abbia dell'amore un'idea sbagliata, come l'ha di se stesso".⁴⁵

La particolare attenzione che l'intellettuale dedica al tema dell'amore si inserisce nella rivalutazione generale di questo sentimento in seguito ai mutamenti socio-culturali degli anni Sessanta e Settanta. È un periodo in cui, come scrive M. Bianchi, "[l'] amore diventa la scossa risolutiva della vita, che assorbe e tacita le difficoltà del lavoro, della politica, che spezza la quotidianità e ripetitività dell'esistenza".⁴⁶

Nel consolare e sedurre Emilia con le proprie modalità, l'Ospite converte l'offerta del corpo da semplice atto fisico a strumento di partecipazione al divino, evocando in tal modo la dimensione rituale della prostituzione sacra, praticata nell'antichità per "garantire la fertilità della terra e degli animali".⁴⁷

⁴³ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 909.

⁴⁴ *Ivi*, 911.

⁴⁵ Fonte: *Teorema, incontro tra Pier Paolo Pasolini e Lino Peroni*, intervista a cura di Louis Valenti, pubblicata su "Lui", 1, 1970: 33-37.

⁴⁶ Bianchi, "La nuova ricchezza" in Galli Della Loggia *et al.* 1980, 50.

⁴⁷ Eliade 1976, 224.

Pietro è il secondo personaggio a soccombere alla potenza dello Straniero. L'arrivo improvviso di altri ospiti porta i due ragazzi a condividere la stanza d'infanzia di Pietro, con "i caratteri fantasiosi della camera di un bambino primogenito borghese", costellata di poster con fumetti e supereroi.⁴⁸ I letti posti ai lati e i personaggi inquadrati in posizione centrale davanti alla cinepresa accentuano la simmetria propria della villa borghese.⁴⁹ Mentre i due ragazzi si accingono ad andare a letto, spogliandosi l'uno di fronte all'altro, parte il solito motivo jazz. Colpisce il fatto che la musica continui anche dopo che i due giovani hanno spento la luce, come se il tema musicale, in qualche modo, disturbasse il sonno di Pietro.

La crisi del figlio si colloca sul piano della dialettica infanzia-adolescenza: in quella camera, al liceale ben integrato nella società viene offerta l'occasione di rivivere il tempo dell'innocenza. L'ambiente si ricollega a un'intervista rilasciata da Pasolini a Dacia Maraini, durante la quale il regista descrive la propria infanzia come un periodo decisivo per la sua formazione, una specie di 'età dell'oro', quando la possibilità di essere felice era ancora viva: "ho cominciato a rimpiangere la mia infanzia dopo due tre anni che era passata. Perché è stato un periodo felice, pieno di idealismo. È stato il periodo eroico della mia vita".⁵⁰

Se con Emilia il pubblico assiste al recupero di un rispetto del proprio corpo, con Pietro rivive la spontaneità della fase giovanile, un periodo particolarmente caro a Pasolini. Nel famigerato articolo sui 'capelloni' del 1973, l'intellettuale mette in discussione l'inefficacia delle rivoluzioni giovanili perché, a suo parere, incoerenti, sterili e prive di un vero ideale collettivo:

la condanna radicale e indiscriminata che essi hanno pronunciato contro i loro padri – che sono la storia in evoluzione e la cultura precedente – alzando contro di essi una barriera insormontabile, ha finito con l'isolarli, impedendo loro, coi loro padri, un rapporto dialettico. Ora, solo attraverso un rapporto dialettico – sia pur drammatico ed estremizzato – essi avrebbero potuto avere reale coscienza storica di sé, e andare avanti, "superare" i padri. Invece, l'isolamento in cui si sono chiusi – come in un mondo a parte, in un ghetto riservato alla gioventù – li ha tenuti fermi alla loro insopprimibile realtà storica: e ciò ha implicato – fatalmente – un regresso.⁵¹

⁴⁸ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 912.

⁴⁹ Si veda a tal proposito Lago 2020, 58.

⁵⁰ P. P. Pasolini, "Intervista rilasciata a Dacia Maraini" in Pasolini 1999, 1681.

⁵¹ P. P. Pasolini, "Il 'discorso' dei capelli" in Pasolini 1999, 276-77.

Pietro è il paradigma dell'apatia giovanile, che aveva portato Pasolini a schierarsi a favore dei poliziotti durante gli scontri di Valle Giulia (1968), preannunciando in un certo senso il declino della società dell'impegno.⁵²

Dalla metamorfosi di Lucia emergono ulteriori spunti di riflessione sulla falsità della classe borghese. Mentre l'Ospite si diverte a giocare con il cane, la donna è in salotto, prende in mano il libro di poesie di Rimbaud, ma lo ripone subito sul tavolo, senza neanche provare a sfogliarlo, a conferma che la lettura per Lucia non è altro che un mezzo per combattere la noia. Eppure, il semplice contatto con il tomo del 'poeta maledetto', benché accompagnato dall'indifferenza, sembra risvegliare in lei il desiderio di un piacere sessuale soffocato dal rigido moralismo imposto dalla società. Infatti, attirata dai vestiti dell'Ospite sparsi sul divano, Lucia, quasi istintivamente, si spoglia e si fa trovare nuda dal giovane. Superato un breve momento di imbarazzo, la donna si concede allo Straniero senza ulteriori indugi.

Anche il cambiamento esistenziale di Odetta concerne la sfera erotica, ma da una prospettiva opposta a quella di Lucia. L'amore morboso verso il padre "*potente e immortale*"⁵³ ha portato Odetta a conoscere l'eros solo attraverso lo 'schermo' della macchina fotografica. Occorre notare che la ragazza si concede all'Ospite nella camera da letto dei tempi dell'infanzia, poco dopo avergli mostrato l'album delle foto di famiglia. Al pari di Pietro, Odetta ha quindi l'occasione di riscrivere il proprio destino partendo dallo spazio che l'ha formata emotivamente e culturalmente. La devozione di Odetta nei confronti del padre può velatamente – e specularmente – richiamare quella dello stesso Pasolini verso la madre Susanna, figura centrale nella vita dell'intellettuale fin dalla tenera età (precisamente a partire dai tre anni, come racconta l'intellettuale nell'intervista con Maraini).⁵⁴ Come Odetta immortalava l'Ospite con la sua fotocamera, così Pasolini si serve della macchina da presa per scoprire forme di amore alternative a quello materno. Del resto è il bisogno di conoscere appieno la realtà che spinge Pasolini a intraprendere la carriera cinematografica.⁵⁵

L'ultimo membro della famiglia a piegarsi davanti all'Ospite è proprio Paolo, che sperimenta la sofferenza a livello corporeo. Costretto a rimanere allettato per una malattia, l'industriale,

⁵² Cfr. E. Galli Della Loggia, "La crisi del politico" in Galli Della Loggia *et al.* 1980, 16-17.

⁵³ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 946 (corsivi nell'originale).

⁵⁴ Cfr. P. P. Pasolini, "Intervista rilasciata a Dacia Maraini" in Pasolini 1999, 1671.

⁵⁵ P. P. Pasolini, "Interviste e dibattiti sul cinema" in Pasolini 2001b, 2915. Si noti anche F. Finotti, "Alle soglie del sacro. 'Teorema' di Pasolini e il 'cinema di poesia'" in Borin e M. Spanu 2020, 99: "Il cinema risponde a una primaria esigenza ideale ed espressiva: dar conto del mistero che non si nasconde, anzi si mostra nella forma non mediata, oggettiva, imminente delle apparenze".

assistito dall’Ospite, rimane ipnotizzato dal suo sguardo fatale: “Odetta non lascia infatti mai un momento il capezzale del padre; ha piantato le sue tende lì, e non intende muoversi. [...] Tuttavia gli sguardi ansiosi del padre sono ben poco rivolti a lei (su cui si soffermano ogni tanto con vecchia tenerezza): essi sono tutti per l’Ospite”.⁵⁶

È probabile che nella malattia di Paolo si rifletta l’esperienza dello stesso Pasolini, che, nel 1965, è costretto a rimanere letto per un mese a causa di un’ulcera.⁵⁷ La convalescenza offre all’intellettuale l’occasione di scrivere sei tragedie, tra cui appunto *Teorema*.⁵⁸

Una volta guarito, durante una gita in macchina in compagnia del giovane, Paolo, sebbene cerchi di darsi un contegno, appare trascinato da un’insolita energia giovanile:

Ma, a questo punto, pensiamo che sia giusto finire di chiamare il padre semplicemente “padre”, e chiamarlo con il suo nome, che è Paolo. Anche se un nome di battesimo, un qualsiasi nome, può parere assurdo se attribuito a un padre: esso, infatti, in qualche modo, lo priva della sua autorità, lo sconsa, lo respinge alla sua vecchia qualità di figlio; esponendolo appunto a tutte le disgraziate, oscure e anonime vicissitudini dei figli. Tra Paolo e l’Ospite c’è infatti un silenzio imbarazzante, benché, a dire il vero, il solo imbarazzato sia Paolo.⁵⁹

Nella solitudine della campagna lombarda, Paolo – e Pasolini con lui – regredisce allo stadio della giovinezza, levandosi la “maschera autoritaria del padre” per esprimere la frustrazione di “un figlio deludente e ansioso”.⁶⁰ Il capovolgimento dei ruoli porta Paolo ad accettare la propria vulnerabilità e a svincolarsi, per la prima volta, dal ruolo affidatogli dalla società, che gli ha impedito di essere un oggetto di desiderio e vivere appieno la relazione con l’Altro. Dal romanzo, infatti, risulta che “Paolo è uno di quegli uomini abituati da sempre al possesso. Egli ha sempre, da tutta la vita (per nascita e per censo) posseduto; non gli è balenato neanche mai per un istante il sospetto di *non possedere*”.⁶¹

Nel film, la confessione di Paolo viene espressa attraverso una voce fuori campo che, sullo sfondo del deserto, recita l’adattamento di un passo biblico tratto dal *Libro del profeta Geremia* (20, 7-11):

⁵⁶ P. P. Pasolini, “Teorema” in Pasolini 1998, 941.

⁵⁷ Cfr. Id. “Altri saggi della maturità [1958-1975]” in Pasolini 2008.

⁵⁸ Cfr. P. P. Pasolini, “Al lettore nuovo” in Pasolini 2008, 2511.

⁵⁹ Id. “Teorema” in Pasolini 1998, 956.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Cfr. *ivi*, 958.

Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai violentato e hai prevalso. Sono divenuto oggetto di scherno ogni giorno, ognuno si fa beffe di me. Sì, io sentivo la calunnia di molti, terrore all'intorno: "denunciatelo, e lo denunceremo". Tutti i miei amici spiavano la mia caduta: "forse si lascerà sedurre, così noi prevarremo su di lui e ci prenderemo la nostra vendetta su di lui".⁶²

Dalla rielaborazione pasoliniana di questo estratto emergono alcuni punti salienti, che permettono di comprendere meglio il personaggio e il finale del film.

Nel testo biblico, lo sfogo di Geremia è una vera e propria ribellione contro Dio, scaturita dallo sconforto per le difficoltà che il profeta incontra nella sua missione, particolarmente ardua contro le sue aspettative.⁶³ Pertanto, Geremia vive una vera e propria lotta interiore tra delusione e senso di gratitudine verso Dio, da cui si sente sopraffatto come una ragazza 'violentata' dal suo amante. Secondo il biblista tedesco Artur Weiser (1893–1978),

l'amore ingenuo verso Dio qui è coperto da un astio acido, che, sebbene consapevole della propria impotenza, si ribella alla violenza. All'astio si aggiunge la rabbia per la propria stupidità e l'angoscia sfibrante per lo scherno e il dileggio da parte della gente. Però questa franchezza persino sconcertante, con cui Geremia mette sotto gli occhi di Dio il suo cuore ferito e stravolto, è la premessa necessaria perché la sua lamentazione non si perda nel vuoto.⁶⁴

Il lamento nasce anche da un senso di colpa che Geremia avverte per aver cercato di sottrarsi al suo destino di profeta. Come precisa Weiser, "proprio nel momento in cui egli voleva liberarsi di Dio, si è accorto di aver a che fare con una potenza ben concreta, che non si lascia per nulla ignorare".⁶⁵ Dio è perciò causa di sofferenza, ma è anche conforto in una situazione insopportabile per l'essere umano.

Paolo è colpito da una crisi simile a quella di Geremia, perché l'arrivo dell'Ospite ha stravolto il suo stile di vita, al punto che per lui diventa impossibile continuare ad ignorare la sua presenza.

⁶² P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 2001b, 1085.

⁶³ Cfr. A. Weiser "Durante il regno di Ioaqim" in Kaiser e Perlitt 1987, 325: "Questo alternarsi di alti e bassi tra obbedienza vigorosa e ribellione – tipico di chi si sente sfinito – il riaccendersi continuo della lotta tra il profeta e l'uomo, costituisce la più forte testimonianza della tragedia umana dell'Antico Testamento".

⁶⁴ *Ivi*, 328.

⁶⁵ *Ivi*, 329.

A differenza del profeta, Paolo versa in una situazione critica prima di cedere la propria fabbrica agli operai, quindi prima di aver compiuto una missione in nome di un'entità divina. Lo sfogo dell'industriale si presta dunque a una duplice interpretazione: per un verso, è un'anticipazione del finale del film, che acquista così più significato agli occhi del pubblico; per un altro, funge da portavoce di Pasolini, che insorge contro Dio per le umiliazioni subite nella sua vita privata e professionale ma, allo stesso tempo, rimane vincolato al dovere personale di comunicare il sacro ai contemporanei. A tal riguardo, merita attenzione l'analisi di Finotti:

L'eros dispiegato in *Teorema* va dunque interpretato non come mero piacere del corpo ma – misticamente – come possesso del corpo da parte di una potenza sacra che addirittura lo “violenta” e che non è solo pagano-dionisiaca (e dunque di ascendenza nicciana), ma innanzitutto ebraica e cristiana. È difficile non ricordare a questo proposito la tradizione dei grandi mistici cristiani, in cui proprio il linguaggio dell'eros è utilizzato a rappresentare un incontro con Dio che qualche volta – come nella celebre *Estasi di santa Teresa d'Avila* di Bernini – prende quasi le forme di un orgasmo.⁶⁶

In linea con questo discorso, il divino rappresentato in *Teorema* richiama alla mente il concetto di numinoso proposto dal teologo e storico delle religioni tedesco Rudolf Otto (1869-1937) nel suo celebre scritto *Il sacro (Das Heilige)*, 1917). Secondo Otto, in ogni religione termini come *qādosh*, *hagios*, e *sanctus* si sono “fissati gradatamente in una formula etica arricchitasi di altri elementi” che hanno lasciato in tali denominazioni solo l'idea del ‘buono’ e non “una particolare estrinsecazione di sentimento”.⁶⁷ Nasce così la nozione di ‘numinoso’:

Si tratta dunque di trovare un nome per designare questo momento isolatamente, un nome che primariamente ne determini tutta la peculiarità e che, secondariamente, renda possibile comprendere e rilevare le sue eventuali sottospecie o i suoi gradi di sviluppo. Io lo chiamo dunque il *numinoso* (se si può ricavare da *omen* ominoso, si potrà anche ricavare da *numen* numinoso), intendendo con esso una speciale categoria numinosa che interpreti e valuti, e uno stato d'animo numinoso che subentra ogniqualvolta quella categoria sia applicata, vale a dire quando un oggetto

⁶⁶ F. Finotti, “Alle soglie del sacro. ‘Teorema’ di Pasolini e il ‘cinema di poesia’” in Borin e M. Spanu 2020, 108.

⁶⁷ Otto 2009, 21.

è pensato come numinoso. Una simile categoria è assolutamente *sui generis* e non è definibile in senso stretto, come non lo è alcun dato fondamentale e originale, ma può soltanto essere accennata.⁶⁸

Con tale idea, Otto offre una duplice lettura del sacro che “commuove l’animo umano e suscita in esso determinate risonanze” che vanno dall’estasi divina alla sfrenatezza demoniaca.⁶⁹ Il teologo tedesco chiama questo sentimento ‘tremendo mistero’ (*mysterium tremendum*).

Similmente, l’Ospite di *Teorema* da un lato sottrae i personaggi alla loro esistenza piatta; dall’altro, li fa precipitare in uno stato di angoscia, soprattutto quando, una volta che li abbandona, lascia il vuoto nella loro esistenza. L’Ospite riflette quindi l’interpretazione del sacro promossa da Pasolini, che, in sintonia con Otto, concepisce come un’apertura alla dimensione spirituale in tutte le sue sfaccettature.

Merita attenzione il fatto che, nel 1968, Pasolini avesse pronta una raccolta di poesie dal titolo *Trasumanar e organizzar*, pubblicata nel 1971. In un’intervista con Jean Duflot, il poeta-regista chiarisce le ragioni della sua scelta:

man mano che studio i mistici [vado scoprendo] che l’altra faccia del misticismo è proprio il “fare”, l’“agire”, l’azione. Del resto la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s’intitolerà *Trasumanar e organizzar*. Con questa espressione voglio dire che l’altra faccia della ‘trasumanizzazione’ (la parola è di Dante in questa forma apocopata), ossia dell’ascesi spirituale è proprio l’organizzazione.⁷⁰

Il verbo che Dante conia in *Paradiso* I, 70 esprime l’ineffabilità dell’esperienza mistica, che, pur nella limitatezza dell’eloquio umano, genera la cantica paradisiaca (e ‘salva’ il protagonista-poeta). Pasolini, accostando il neologismo dantesco al termine ‘organizzar’, intende riattivare nell’essere umano contemporaneo la percezione della sacralità che, sebbene offuscata, risulta ancora avvertibile. Tuttavia, è proprio il bisogno di gestire e di sopravvivere nel tempo storico che impedisce all’individuo moderno di trascendere la realtà.

Come nota Conti Calabrese, “[p]erché il sacro possa risuonare ancora nel mondo è necessario, per Pasolini, reinterrogarsi sul senso di quel pragmatismo organizzativo che guidava le azioni di coloro che ne hanno realizzato l’inevitabile istituzionalizzazione”.⁷¹

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, 27.

⁷⁰ P. P. Pasolini, “Il sogno del centauro” in Pasolini 1999, 1462.

⁷¹ Conti Calabrese 1994, 43.

Da qui, come si vedrà più avanti, nasce il progetto di un film su San Paolo e sulla fondazione della Chiesa cristiana. Il sesso è quindi il mediatore che permette all'essere umano di trasumanare e sperimentare in sé la potenza della divinità, partecipando all'equilibrio cosmico di cui anche il caos è parte integrante.⁷²

L'atto sessuale, rappresentato in modo esplicito, offre anche i mezzi per risolvere la crisi dei principi epistemologici alla base di *Teorema*. Riscoprire la funzione simbolica del sesso significa affermare la priorità del desiderio sulla ragione, che, nella società moderna, regola le relazioni fisiche e psicologiche. Sulla scia dell'analisi di Viano, solo riscoprendo la superiorità del sesso si può risolvere la crisi dei segni posta all'inizio del film.⁷³ Il risultato è una borghesia smascherata, che vacilla nel trovare un equilibrio tra la ricerca del sacro e il materialismo.⁷⁴

Sulla tematica in questione, è utile menzionare il confronto tra l'Ospite e il deserto proposto da Viano, che ravvisa nel primo il simbolo della 'Diversità', attraverso cui il regista getta luce sul senso di solitudine che i personaggi vivono nel condurre un'esistenza spiritualmente arida. L'immagine del deserto, che compare saltuariamente nel corso della narrazione, funge da simbolo dell'assoluto, in cui tutte le differenze stabilite dalle leggi umane sono annullate. Perciò, al pari della diade "trasumanar" e "organizzar", la coppia ossimorica Ospite/deserto si configura come possibile mediazione tra la realtà terrena e quella assoluta, pluralità e unicità, laicità e religiosità.⁷⁵

3.3 La disfatta della borghesia: domande senza risposta

Il sesso sacro in *Teorema*, lungi dal ristabilire l'armonia con il divino come nei rituali delle civiltà agrarie, conduce il nucleo familiare verso il baratro: "il giovane se ne va: / la strada in fondo a cui scompare / resta deserta per sempre. / E ognuno, nell'attesa, nel ricordo, / come apostolo di un Cristo non crocefisso ma perduto, / ha la sua sorte. / È un teorema: / e ogni sorte è un corollario".⁷⁶

⁷² Cfr. Maffesoli 1990, 116: "Trascendendosi, l'individuo si aggrega ad altri elementi contraddittori per formare un tutto che, di rimando, valorizza la sua esistenza".

⁷³ CViano 1993, 201.

⁷⁴ Cfr. P. P. Pasolini, "Poeta delle Ceneri" (1966-67) in Pasolini 2015b, 143: "La religione del rapporto diretto con Dio / è ancora nel mondo anteriore a quello borghese".

⁷⁵ Cfr. Viano 1993, 205: "The corporeal and the spiritual, difference and the absolute, the material and the immaterial work together in *Teorema*. [...] Difference and absoluteness, the reality of the fragment and the desire for totality, cannot exclude each other, but must coexist".

⁷⁶ P. P. Pasolini, "Poeta delle Ceneri" (1966-1967) in Pasolini 2015, 141-42.

La comunicazione della partenza improvvisa dell'Ospite avviene durante un pranzo o una cena, con tutti i personaggi seduti a tavola come nella scena della consegna del telegramma. Questa volta però i personaggi, ad eccezione di Paolo, occupano posti diversi, segno della dissoluzione dell'ordine da essi precedentemente instaurato.

Quando l'Ospite riparte, i componenti della famiglia borghese, seppur scossi da un cambiamento irreversibile, rimangono vittime del loro individualismo, per cui l'esperienza 'rituale' vissuta con lo Straniero è privo di senso.⁷⁷ Ogni personaggio reagisce alla partenza dell'Ospite in modo differente e, nondimeno, aberrante.

Odetta vaga per la casa vuota, canticchiando e muovendosi con disinvoltura, come se avesse recuperato la serenità. Immediatamente, con una carrellata circolare, la telecamera tradisce la finzione di quell'atteggiamento impassibile, soffermandosi sullo sguardo smarrito della ragazza.⁷⁸

Da quel momento, Odetta regola i propri movimenti in funzione del ricordo dell'Ospite, specialmente quando si reca in giardino per misurare lo spazio in precedenza occupato dai lettini su cui il padre e lo Straniero facevano la siesta. Il bisogno spasmodico di un ricordo preciso spinge la ragazza a chiedere alla nuova Emilia un metro, ma neanche la precisione matematica può risolvere il suo 'teorema'.

A questo punto, Odetta si reca in camera, che nel film, per la forte affinità con un ambiente clinico, funge da preludio al suo destino. La macchina da presa inquadra brevemente la cassapanca dove "è contenuta tutta la sua infanzia, rappresentata da un'infinità di cimeli",⁷⁹ tra cui una chitarra che la ragazza prova a pizzicare, come se, accostandosi a un oggetto non associabile né al padre né all'Ospite, potesse sgombrare la mente da quel pensiero ossessivo. Fallito anche questo tentativo, Odetta prende in mano l'album delle fotografie di famiglia, riempito esclusivamente con le foto del padre e dell'Ospite, unici punti di riferimento della sua esistenza. Quella dello Straniero, sul cui corpo Odetta passa il dito "come per riconoscerlo e accarezzarlo insieme",⁸⁰ è un'immagine fatale che condanna la ragazza a uno stato di catatonia. Nel monologo con cui Odetta si era congedata dall'Ospite ricorrono dettagli rilevanti sulla sua morte spirituale e sulle questioni irrisolte che è costretta a fronteggiare:

⁷⁷ Cfr. Snyder 1980, 112: "they imagine solutions only in terms of death or destruction, instead of self-creation".

⁷⁸ Si veda Viano 1998, 210: "When the camera circles around Odetta, who is rotating in her own turn, we get the impression of someone very near the clinical limit of breakdown".

⁷⁹ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 991.

⁸⁰ *Ibidem*.

Tu conoscendomi mi hai fatto diventare una ragazza normale, mi hai fatto trovare la soluzione giusta della mia vita. Prima io non conoscevo gli uomini, ma avevo paura di loro, ecco. Amavo soltanto mio padre. Ma adesso, lasciandomi, non solo mi fai precipitare indietro ma mi fai andare ancora più indietro... È questo che volevi? Adesso il dolore di perderti causerà in me una ricaduta, molto più pericolosa ancora del male che era dentro di me, prima di questa mia breve guarigione, dovuta alla tua presenza. Prima quel male non lo riconoscevo, ma adesso sì. Attraverso il bene che tu mi hai fatto, ho preso coscienza del mio male. E adesso, come potrò sostituirti? Ma forse esiste qualcuno che può sostituirti? Credo che io non potrò più vivere.⁸¹

Il brano contribuisce in modo decisivo a ricostruire la vicenda di Odetta. L'affezione esclusiva per il padre – che è stata giustificata come un complesso di Elettra⁸² – rende la fanciulla ‘anormale’ rispetto alle altre ragazze. Se Odetta, per merito dell’Ospite, cessa di idolatrare Paolo, rimane però fortemente traumatizzata all’idea di perdere il suo ‘secondo amore’, che le ha fatto conoscere l’Alterità. “È questo che volevi?”, è il primo dilemma della ragazza, destinato a rimanere in sospeso e che suona quasi come lo sfogo di una donna sedotta e poi abbandonata. E ancora più tragici appaiono gli interrogativi finali, che mostrano la fragilità di Odetta e la sua condizione di soggiogamento affettivo.

Per capire meglio la complessità del personaggio, è opportuno soffermarsi sulla teoria dei due Paradisi esposta nel capitolo 24 del romanzo. Si tratta di una rielaborazione della *Genesis*, secondo cui Odetta sarebbe nata nel Primo Paradiso, dove “c’era un Padre soltanto (non la madre) [e la] sua protezione / aveva un sorriso adulto ma giovane, e lievemente ironico”; qui sarebbe rimasta, essendo, “per natura, adoratrice”.⁸³ Successivamente l’autore lascia da parte la storia di Odetta per raccontare quella di Pietro e ripercorrere i punti salienti della *Genesis*: la creazione, la cacciata dal Paradiso terrestre (il Secondo Paradiso nella rivisitazione pasoliniana), il primo omicidio compiuto da Caino da cui l’umanità ha avuto origine. La lunga digressione serve a sottolineare il divario tra la società occidentale, sviluppatasi all’insegna di una visione patriarcale e la vicenda isolata di Odetta, che reca in sé ancora la purezza del Primo Paradiso. A chiarirlo è lo stesso Pasolini nel dialogo immaginario che instaura con il suo personaggio:

⁸¹ Id., “Teorema” in Pasolini 2001b, 1086-87.

⁸² Cfr. Ryan-Scheutz 2007, 109; Viano 1998.

⁸³ P. P. Pasolini, “Teorema” in Pasolini 1998, 951.

Ma perché, nell'esporti questa Teoria dei due Paradisi,
ho parlato di tuo fratello Pietro e non di te?
È semplice: perché senza la sua storia di figlio maschio
la tua non potrebbe essere confrontata a nulla,
e non si potrebbe quindi neanche cominciare a parlarne.

Non ci fu una Lucifera, né una Abele, né una Caina:
tu dunque dovresti essere restata nel Primo Paradiso.
O almeno è quello che dovresti ricordare, col vero Padre:
ed è così infatti: perciò sei immensamente più vecchia
del tuo padre adottivo, di cui sei innamorata,
di tua madre adottiva, che ha il nome di Lucia,
e di tuo fratello, esempio dell'intera esistenza.⁸⁴

A differenza degli altri membri della famiglia, Odetta, pur facendo parte della società evolutasi dalla storia del "figlio maschio", conserva per natura una traccia del sacro che la rende creatura autentica del Primo Paradiso. È plausibile che dietro questa teoria si celi una risonanza autobiografica dell'autore, che, sebbene fosse borghese di nascita, si considerava diverso a causa della sua omosessualità. Secondo una testimonianza del cugino Nico Naldini, Pasolini era convinto che "c'era una ragione psico-fisiologica della sua omosessualità, una discendenza ereditaria" dalla famiglia materna.⁸⁵

L'errore di Odetta consiste nell'essersi identificata con il padre adottivo, nell'averlo cioè onorato, inconsapevolmente, come Padre celeste. Nel momento in cui la ragazza si unisce carnalmente all'Ospite, ovvero a un corpo "che racchiude uno spirito troppo grande",⁸⁶ le risulta impossibile identificarsi nuovamente in Paolo o in qualsiasi altro essere umano, come esplicitato nella versione integrale del monologo riportata nel romanzo:

E questo qualcuno potrebbe essere qualcuno
che, come te, sostituisca per me il padre,
il padre di Pietro, il Primo Padre?
E perché non addirittura mio padre stesso?
Vuoi forse suggerirmi, attraverso

⁸⁴ *Ivi*, 954-55.

⁸⁵ N. Naldini, "Un fatto privato". Appunti di una conversazione" in Casi 1990, 13.

⁸⁶ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 971.

terribili e mute parole di giustizia,
l'identificazione tra una verità,
sempre inimmaginabile e incestuosa,
con tutta l'intera realtà?⁸⁷

Odetta è capace di amare solo 'incestuosamente', per cui anche l'Ospite appare ai suoi occhi come un Padre. Di fronte al distacco, la catatonìa è l'unica scappatoia che riporta la fanciulla in un'altra dimensione vicina all'origine, al Padre del Primo Paradiso, preservandola dalla contaminazione con la razza umana.

In Odetta è possibile riconoscere l'effetto di narcosi che Socrate produceva nei suoi interlocutori. Come afferma Davide Susanetti, "[l]'intorpidimento dell'esame socratico è una stasi, una morte temporanea che accompagna e permette un percorso di trasformazione [...] Potremmo dunque dire che la stupefazione paralizzante si iscrive nel movimento di morte e di generazione: è la premessa del mutamento".⁸⁸

Seguendo la stessa linea di principio, l'Ospite potrebbe essere considerato un *daimon* platonico, un intermediario fra gli dei e i mortali che guida l'essere umano verso una dimensione atemporale, inaccessibile con la sola ragione.⁸⁹

Nel film, la vicenda di Odetta si conclude con il trasferimento in una clinica. Nel romanzo, invece, continua con una breve digressione sulla 'nuova dimora' della giovane, che attiva un monologo interiore nell'autore: "Che cosa ha spinto Odetta a essere così rinunciataria? A stringere un patto di alleanza coi suoi persecutori? [...] Perché si è prestata a soffocare lo scandalo che essa stessa ha dato, con la stessa diligenza ombrosa con cui è sempre vissuta?".⁹⁰ Anche queste domande rimangono senza risposta, perché Odetta, immobile con il pugno chiuso "senza farlo naturalmente notare", impedisce a qualsiasi essere umano di risvegliarla e di farla ricadere nuovamente sulla Terra.⁹¹

L'epilogo della vicenda di Odetta è un esempio paradigmatico della differenza tra l'ineffabilità creatrice di Dante e l'impossibilità di parlare del personaggio, che è patologicamente sterile. Pietro tenta disperatamente di trovare appagamento nell'arte avanguardista, animato dall'ambizione di occultare il senso di inadeguatezza che lo inibisce come pittore.

⁸⁷ *Ivi*, 972.

⁸⁸ Susanetti 2017, 123.

⁸⁹ Platone, "Cratilo" in Maltese 2013, 177.

⁹⁰ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 995.

⁹¹ *Ibidem*.

Tale strategia, però, si risolve in un'autocondanna. In un lungo soliloquio, il ragazzo espone un programma di salvaguardia dai giudizi sterili della massa:

Bisogna cercare di inventare nuove tecniche...che siano riconoscibili, che non assomiglino a nessuna operazione precedente, per evitare la puerilità, il ridicolo. Costruirsi un mondo proprio, con cui non siano possibili confronti...per cui non esistano precedenti misure di giudizio...che devono essere nuove, come la tecnica. Nessuno deve capire che l'autore non vale niente, che è un essere anormale, inferiore [...] Tutto deve presentarsi come perfetto, basato su regole sconosciute e quindi non giudicabili, come un matto sì, come un matto [...] Nessuno deve sapere che un segno riesce bene per caso...per caso e tremando. [...] l'autore è un povero tremante idiota, una mezza calzetta...vive nel caso e nel rischio, disonorato come un bambino...ha ridotto la sua vita alla malinconia ridicola di chi vive degradato dall'impressione di qualcosa di perduto per sempre.⁹²

Con tali premesse, l'opera d'arte che Pietro intraprende è un caos di linee, da cui si intravede la sagoma confusa dell'Ospite. Successivamente, il ragazzo si reca nel suo nuovo studio e si inginocchia davanti a una tela dipinta di azzurro, immagine simbolica che si riferisce al colore degli occhi dell'Ospite. Di fronte al quadro monocoloro, Pietro commenta amareggiato: "È l'azzurro che è il suo ricordo... Ma solo l'azzurro evidentemente non può bastare, l'azzurro non è che una parte... chi mi può dare il diritto di fare una simile mutilazione, quali ideologie bastano a giustificarla? Allora non erano meglio i miei primi miserabili tentativi di ritratti?".⁹³ È Pasolini a fornire una risposta chiara nel romanzo: "La verità è questa: che sia le superfici fatte soltanto di azzurro, sia i ritratti realistici, non sono che dei pretesti inutili e ridicoli. Ed egli non dipinge e non ha mai dipinto per esprimersi, ma, probabilmente, soltanto per far sapere a tutti la sua impotenza".⁹⁴

La disfatta di Pietro costituisce per l'autore un esempio lampante di quanto sia illusorio proteggere la propria identità rimanendo nell'ombra di un'opera d'arte impeccabile ma artificiosa, che, invece di gratificare l'autore, lo fa sprofondare in un baratro. Come dichiara Fabien S. Gerard, Pietro "cristallizza le tendenze espressive più radicali, volgendosi, tanto per dispetto quanto per impotenza verso insondabili vicoli ciechi".⁹⁵

⁹² P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 2001b, 1088-89.

⁹³ *Ivi*, 1089.

⁹⁴ *Id.*, "Teorema" in Pasolini 1998, 1011.

⁹⁵ Gerard 1983, 44. Cfr. anche Viano 1993, 209: "The necessity for originality betrays the artist's paranoid need to demand autonomy from the past while he is unable to move beyond the complacency of intellectual negation".

A questo si aggiunge l'ironia pungente di Pasolini verso gli estremismi dell'avanguardia italiana:

Tale estremismo è tipico delle avanguardie classiche o delle neoavanguardie. Esse coltivano abitualmente la creazione poetica, cifrata, l'astrazione provocatoria. Si vogliono in rottura con qualsiasi psicologia. Non appena la reintroducono, le conferiscono un carattere oltranzistico, blasfematorio, a volte escrementale. [...] Se fosse per instaurare l'anarchia totale, io sarei il primo a levarmi il cappello. Ora si tratta solo di anarchia mentale e "letteraria". Rompendo con ogni riferimento poetico alla vita reale, umana, essi confessano la loro impotenza a superare la propria parte di "letterati" neoaccademici. Alla fine, la loro letteratura viene consumata, dico bene consumata, non letta.⁹⁶

Quanto viene mostrato nel film (e narrato nel romanzo) è, per traslato, un'applicazione del 'teorema' che Pasolini espone in questo articolo riferendosi agli aspetti letterari dell'avanguardia e della neoavanguardia. Ciò è evidente anche nel *Decameron* (1971), dove la pittura si qualifica come specchio del cinema, che, a sua volta, riflette la letteratura (Boccaccio). Non a caso, il completamento dell'affresco da parte dell'allievo di Giotto (Pasolini stesso) coincide con il compimento del film. Pasolini chiarisce quindi che tutta la sua opera, inclusa la più estremistica, è frutto di una sperimentazione controllata di diversi codici espressivi, in cui è sempre presente un legame con la tradizione che non la riduce a mero prodotto consumistico. In un passaggio del romanzo, che si configura come autoriflessione, Pasolini osserva:

Disegnare...dipingere...diventare un autore: intanto, questo non è che un mettersi in mostra, un rischiare di venire a contatto con un mondo che deve apprendere tutto di colui che si presenta, e lo apprende senza tener conto di lui, quasi egli fosse un predestinato, un inviato del cielo: e così ignora la sua solitudine, lo crede già fatto per vivere pubblicamente, in un luogo dove non esiste, in questo caso giustamente, nessuna pietà.⁹⁷

Le aspettative della massa e della classe dirigente frenano continuamente la creatività di un autore, condannandolo a un perenne malcontento. È pensabile che, nell'ottica di Pasolini, la pittura rappresentasse un'attività sì marginale, ma, proprio in virtù di ciò, uno strumento di autoaffermazione personale, con cui poteva liberamente dar voce alla propria interiorità.

⁹⁶ P. P. Pasolini, "Il sogno del centauro" in Pasolini 1999, 1502.

⁹⁷ Id., "Teorema" in Pasolini 1998, 1007.

A tal proposito, degna di nota è la testimonianza del pittore Giuseppe Zigaina (1924-2015), molto vicino a Pasolini:

La pittura fu dunque per Pasolini una vera e propria vocazione; tanto che nel 1947 egli sentì la necessità non solo di cimentarsi a fondo nella tecnica che andava sperimentando, ma anche di esporre i suoi quadri e di confrontarsi con altri pittori in mostre di notevole rilievo. Tuttavia, nel quadro generale della sua attività, essa occupa un posto talmente marginale che mai si è pensato di presentarla come l'opera di un pittore tout court. Ciò nonostante la sua importanza non va trascurata perché essa costituisce l'esemplificazione più felice (libera cioè dalla responsabilità professionale), concreta e talvolta inconscia della sua fondamentale tecnica espressiva: la contaminazione.⁹⁸

All'origine del forte interesse di Pasolini per la pittura c'è l'influenza di Roberto Longhi (1890-1970), professore di storia dell'arte, che insegnò presso l'Università di Bologna dal 1934 al 1949. Agli occhi dell'allievo, Longhi si distingueva per il suo anticonformismo e per un amore sincero verso l'arte pittorica, privo della retorica di stampo fascista:

Longhi era sguainato come una spada. Parlava come nessuno parlava. Il suo silenzio era una completa novità. La sua ironia non aveva precedenti. La sua curiosità non aveva modelli. La sua eloquenza non aveva motivazioni. Per un giovane oppresso, umiliato dalla cultura scolastica, dal conformismo della società fascista, questa era la rivoluzione.⁹⁹

In un'intervista del 1970 – lo stesso anno della morte dell'accademico – Pasolini offre un'analisi dettagliata del suo rapporto con la pittura:

Ho ricominciato proprio ieri 19 marzo a dipingere, dopo (tranne qualche eccezione) una trentina d'anni. Non ho potuto far niente né con matita, né coi pastelli, né con la china. Ho preso un barattolo di colla ho disegnato e dipinto insieme, rovesciando direttamente il liquido sul foglio. Ci sarà una ragione per cui non mi è venuta mai l'idea di frequentare qualche liceo artistico o qualche accademia. Solo all'idea di fare qualcosa di tradizionale mi dà la nausea, mi fa stare letteralmente male. Anche trent'anni fa mi creavo delle

⁹⁸ Zigaina 2005, 33-34.

⁹⁹ Pasolini 1995, 23.

difficoltà materiali. Per la maggior parte i disegni di quel periodo li ho fatti col polpastrello sporcato di colore direttamente dal tubetto, sul cellophan [sic]; oppure disegnavo direttamente col tubetto, spremendolo. Quanto ai quadri veri e propri, li dipingevo su tela di sacco, lasciata il più possibile ruvida e piena di buchi, con della collaccia e del gesso passati malamente sopra. Eppure non si può dire che fossi (e eventualmente sia) un pittore materico. Mi interessa più la “composizione” – coi suoi contorni – che la materia. Ma riesco a fare le forme che voglio io, coi contorni che voglio io, solo se la materia è difficile, impossibile; e soprattutto se, in qualche modo, è “preziosa”.¹⁰⁰

Il modo in cui Pasolini dipinge ricorda la cosiddetta *action painting* (o *gestural abstraction*) sviluppatasi negli Stati Uniti dal dopoguerra fino agli anni Sessanta e il cui più noto esponente è Paul Jackson Pollock (1912-1956). La rinomata tecnica del pittore americano consisteva nel sistemare la tela direttamente per terra, senza cavalletto, e nel far gocciolare la pittura utilizzando prima bastoncini o pennelli induriti e poi versando direttamente la pittura dal barattolo.¹⁰¹ Il gocciolamento del colore direttamente sulla tela (*dripping*) per un verso esprime un chiaro rifiuto di qualsiasi forma di naturalismo; per un altro, supera lo stesso astrattismo, poiché l'artista, in uno stato di trance, compie una specie di rituale, liberando gli impulsi più profondi che non possono soggiacere a regole e a confini. È noto che Pollock faceva uso di alcol per entrare in una dimensione di alterazione di sensi, muovendosi intorno alla tela come in una danza sciamanica.¹⁰²

È probabile che Pasolini, essendo a conoscenza di stili quale l'*action painting*, se ne servì probabilmente per rompere l'ordine borghese anche in campo artistico. In *Teorema*, Pietro sperimenta una simile tecnica pittorica, bendandosi gli occhi e rovesciando direttamente il liquido sul foglio per poi appenderlo al muro. Il giovane artista, con una forma di cecità simulata, intraprende una specie di introspezione che, tuttavia, termina con la constatazione del fallimento.

Nell'antica Grecia, la cecità è l'emblema di un sapere superiore negato ai vedenti, la cui dipendenza dai sensi costituisce un ostacolo alla conoscenza spirituale. Nel caso di Pietro, la

¹⁰⁰ P. P. Pasolini, “È passata la Pop Art? Torno a dipingere” in Bonito Oliva e Zigaina 1984, 13-14.

¹⁰¹ Cfr. Solomon 2001, 151.

¹⁰² Cfr. Firestone 2008, 718: “Pollock’s visual references to shamanism, which begin in the late 1930s, can be seen as signs of his intense need to find a way out of alcoholism and depression”.

benda, pur richiamando questo motivo, produce un effetto parodico, poiché non offre alcuna capacità di veggenza. Ciò che Pietro rifiuta è la possibilità che dal suo atto di ribellione, concretizzato in un agire pratico, possa originarsi una forma di libertà e salvezza. L'atto di coprirsi gli occhi si traduce in un'esigenza di vivere la consapevolezza del proprio insuccesso esclusivamente sul piano psichico, come per Edipo. Pietro si conferma perciò un inetto poiché, pur avendo gli strumenti adatti a tentare un approccio innovativo, non è in grado di maneggiarli. Lucia, rinvigorita dall'esperienza erotica vissuta con l'Ospite, precipita nuovamente nel vuoto "riempito da falsi e meschini valori, da un orrendo cumulo di idee sbagliate".¹⁰³ La donna esce finalmente dallo spazio chiuso delle mura domestiche, guidando nelle periferie di Milano alla ricerca di un miracolo che possa salvarla da quell'esistenza piatta. La prostituzione, una forma di trasgressione non consona alla tipica signora borghese, è la protesta di Lucia verso il sistema che l'ha costretta a reprimere le pulsioni più profonde.

Non sorprende che la fisionomia del primo giovane con cui consuma un rapporto sessuale sia molto simile a quella dell'Ospite. Dal romanzo emerge anche che si tratta di uno studente universitario, molto emozionato all'idea di fare sesso con Lucia, ma decisamente privo della sensualità dell'Ospite. L'inibizione e la passività del ragazzo deludono le aspettative di Lucia, che viene travolta da una fluttuazione di sentimenti contrastanti – dalla pena al disgusto, dall'odio alla tenerezza – nei riguardi del giovane.

Nel film spicca ancora più chiaramente il regresso di Lucia, soprattutto quando la macchina da presa, con una soggettiva, si sofferma sugli abiti del giovane sparsi per terra, proprio come nella scena che aveva preceduto l'unione carnale di Lucia con l'Ospite. Ma se questi ultimi avevano rappresentato la forza scatenante della passione amorosa, portando la donna a spogliarsi dei suoi vestiti da borghese, quelli del giovane 'sostituto' provocano l'effetto contrario, riportando l'insoddisfatta Lucia allo squallore della quotidianità. Ad accentuare il divario tra le due scene è il rintocco delle campane di una chiesa, che innesca in Lucia la necessità impellente di trovare un alter ego dell'Ospite. Non è casuale che la donna accosti l'auto davanti a una chiesa e faccia salire due ragazzi completamente diversi dall'Ospite sia per aspetto, che per estrazione sociale (un cambio di rotta che lascia presupporre una reminiscenza nostalgica, da parte del regista, dei 'delinquenti' borgatari in cui aveva riposto forti speranze per fronteggiare il consumismo borghese). Ma questi due giovani, ancora più sgradevoli del primo ragazzo, disorientano Lucia, che viene forzosamente trascinata in una fossa e costretta a prostituirsi.

¹⁰³ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 2001b, 1086.

Il percorso in discesa della coppia che scompare dietro un albero costituisce l'apice dell'impoverimento interiore della donna. La scena illustra un'evidente disparità tra l'ascesa all'"impossibile cielo" avvenuta con l'Ospite e lo smarrimento nel "labirinto elegiaco",¹⁰⁴ in cui il suo corpo diviene oggetto di mercificazione sessuale:

Come un automa, [Lucia] gira su se stessa, sale la scaletta esterna, e arriva sul terrazzino che è sopra lo chalet. Qui si distende – sul pavimento di legno scuro – come certo ha ogni giorno l'abitudine di fare: ma non riesce a stare lì distesa, schiacciata tra il nudo pavimento e l'impossibile cielo.¹⁰⁵

Come detto precedentemente, il termine 'automa' si riferisce a una specie di ipnosi o di possessione divina, come nei casi di Cassandra nell'*Orestide* o Edipo nell'adattamento pasoliniano. Anche Lucia, dunque, cade in uno stato di estasi divina, un'esperienza decisamente sconvolgente per una donna borghese costantemente attenta a nascondere i pensieri intimi.

La campagna desolata richiama lo scenario dell'*Edipo re* (1967) dove Mangano, nei panni della madre del bambino del prologo, incarna la tipica donna di buona famiglia, che però manifesta un certo disagio nell'intimità con il proprio marito. A tal riguardo, Paolo Lago pone l'accento sulle affinità tra Lucia ed Edipo, entrambi smarriti in un "percorso nomadico e picaresco" e accomunati dal gesto di mordersi la mano per esprimere la propria frustrazione.¹⁰⁶ Diversamente dall'*Edipo re*, dove la catabasi del personaggio è presentata mediante la figura mitica di Giocasta, *Teorema* mostra la versione realistica della caduta di Mangano-Lucia, una madre piegata dal moralismo della borghesia.

Rispetto a Odetta, che, consapevole della propria passione incestuosa, sceglie la via dell'esilio dalla vita terrena, Lucia si illude di trovare la luce nelle desolate terre della periferia milanese. Gli occhi dell'attrice, nascosti da un trucco nero, non solo rimandano nuovamente a Giocasta, ma contrastano altresì con il significato simbolico del suo nome, che è ricollegabile a Santa Lucia, protettrice della vista. La donna riprende la strada verso Milano, ma è di nuovo trattenuta da una forza incontrollabile che la conduce in una cappella abbandonata, con l'interno "stupido e bigotto", ma pieno anche "della malinconia dell'antica religione".¹⁰⁷

¹⁰⁴ Id., "Teorema" in Pasolini 1998, 1030: "Lucia incapace di ritrovare la strada che la porta a casa, gira per quel labirinto elegiaco, tanto disgustosamente triste malgrado lo splendore del verde".

¹⁰⁵ *Ivi*, 923. Cfr. anche Lago 2020, 67-68.

¹⁰⁶ Lago 2020, 81.

¹⁰⁷ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 1031.

È ancora una volta il richiamo del sacro a trattenere Lucia dalla caduta nell'abisso. Nello specifico, un dipinto della crocifissione, con un Cristo "abbastanza virile, con due occhi azzurri pieni di quella che dovrebbe essere la Divina Pietà".¹⁰⁸ L'azzurro, il colore degli occhi dell'Ospite, il simbolo dell'assoluto nel quadro di Pietro, appare anche a Lucia come luce nelle tenebre, ma senza alcun lieto fine. Nel film, infatti, la sequenza dedicata a Lucia si chiude con un primo piano del viso della donna avvolto nell'oscurità della cappella, mentre nel romanzo l'autore abbandona il suo personaggio:

Non entreremo nella coscienza di Lucia. Essa, dopo essersi fatta il segno della croce, è rimasta immobile verso la porta: non c'è altra espressione in lei che quella dovuta al liquido nerume dei suoi occhi, fissi e perduti. È verso quel Cristo che essa è attratta, lasciando il suo magro corpo, lì, vicino alla porta, come una spoglia ritornata alla sua vecchia vita.¹⁰⁹

Il segno di croce, un gesto che Lucia aveva compiuto istintivamente anche all'inizio del film-romanzo, non viene ripetuto nella versione cinematografica, lasciando lo spettatore nel dubbio se, in effetti, quella contemplazione del Cristo conduca Lucia sulla via della redenzione o se sia un piacere effimero.

Per la metamorfosi di Paolo si rimanda più avanti al paragrafo 3.5, mentre a concludere questa sezione è il percorso ascetico di Emilia, suddiviso in diverse sequenze interposte tra quelle degli altri personaggi. Diversamente dai membri della famiglia borghese, Emilia non pronuncia nessun monologo, ma si limita semplicemente a replicare all'Ospite, in procinto di partire, che vuole portare la sua valigia. Poi gli bacia la mano, rimanendo immobile e con lo sguardo perso nel vuoto.

Nel romanzo, la poesia intitolata *Complicità tra il sottoproletariato e Dio* chiarisce elementi chiave riguardo a Emilia:

[...] Noi non abbiamo
scambiato parole, quasi gli altri
avessero una coscienza, e tu no.
Invece, evidentemente, anche tu,
povera Emilia, ragazza di basso costo,

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ivi*, 1031-32.

esclusa, spossata del mondo,
una coscienza ce l'hai.
Una coscienza senza parole.
E di conseguenza anche senza chiacchiere.
Non hai un'anima bella, tu. Per tutto questo
la rapidità e la mancanza di solennità
nei nostri saluti, non sono che l'indice
di una misteriosa complicità tra noi due.
Il taxi è arrivato...
Tu sarai l'unica a sapere, quando sarò partito,
che non tornerò mai più, e mi cercherai
dove dovrai cercarmi: non guarderai nemmeno
la strada per dove mi allontanerò e scomparirò.¹¹⁰

In Emilia si riconoscono i connotati dei personaggi pasoliniani 'umili', testimonianze vive di una manifestazione del sacro che va al di là del linguaggio verbale. Nel pieno di quella che Pasolini definì 'mutazione antropologica', Emilia simboleggia un barlume di speranza del recupero di antichi valori precristiani del mondo contadino, che andrebbero frapposti a un cristianesimo sincero, scevro del bigottismo della Chiesa cattolica.

In seguito alla partenza dell'Ospite, Emilia abbandona la villa – simbolo dell'emancipazione borghese – che l'aveva allontanata dalla sua terra d'origine e dove ora può ritornare. A primo impatto, la traiettoria che la serve percorre, il passo svelto e la breve apparizione di un'automobile, molto simile al taxi dove era salito l'Ospite, lasciano supporre un tentativo da parte di Emilia di seguire lo Straniero.

Con uno stacco, si passa invece ad un'altra zona della città, dove l'ex domestica aspetta il tram 38, un numero di grande importanza in questo contesto, dato che trentotto furono gli anni del cammino degli israeliti nel deserto prima di entrare nella Terra Promessa: "E noi passammo il torrente Zered. Il tempo delle nostre marce, da Cades-Barnea al passaggio del torrente di Zered, fu di trentotto anni, finché tutta quella generazione di guerrieri scomparve interamente dall'accampamento, come il SIGNORE aveva loro giurato".¹¹¹

Lo stesso numero compare anche nel Vangelo in riferimento a uno dei tanti malati che Gesù guarì miracolosamente: "c'era un uomo che da trentotto anni era infermo. Gesù, vedutolo che

¹¹⁰ *Ivi*, 978.

¹¹¹ "Deuteronomio" in *La Sacra Bibbia* 2011, 183.

giaceva e sapendo che già da lungo tempo stava così, gli disse: “Vuoi guarire? [...] In quell’istante quell’uomo fu guarito: e, preso il suo lettuccio, si mise a camminare”.¹¹² Un altro elemento interessante che accompagna il viaggio di Emilia è la musica extradiegetica, già adoperata per i titoli di testa, che funge da implicita cesura tra le due parti del film scandite dall’arrivo e dalla partenza dell’Ospite.

Una volta arrivata a destinazione, Emilia prosegue il suo cammino verso una campagna solitaria, avvolta da un nugolo di polvere simile a quello degli inserti sul deserto che costellano le crisi dei membri della famiglia borghese. Con una soggettiva, viene presentato un cortile, una sorta di sagrato in fondo al quale si intravede un portico molto affine a un tempio, che conferisce ancora più sacralità al luogo.¹¹³ Secondo Lago, “potrebbe anche trattarsi di una soggettiva fantasma, come se non ci fosse nessuno a guardare, come se l’occhio della mdp divenisse uno spettro dallo sguardo onnicomprensivo”.¹¹⁴

Ad accogliere Emilia sono due bambini, che, nel romanzo, si limitano solo a guardare la nuova arrivata; nel film, la salutano chiamandola per nome, come se già la conoscessero. Poiché, a rigor di logica, pare assurdo che i due fanciulli, probabilmente consapevoli dell’esistenza di Emilia, possano riconoscerla con facilità, è pensabile che nel film questo particolare momento sia stato pensato come l’ingresso della donna in un paradiso terrestre, dove due cherubini le danno il benvenuto. La scena si chiude su Emilia che, pronta a lasciare la valigia “gonfia, sola e inutile”, si siede su una vecchia panca dei tempi dell’infanzia, “restando rigida e immobile, nella luce estranea del sole”.¹¹⁵

L’intera sequenza è impostata sul passaggio dalla profanità dello spazio chiuso della villa alla sacralità dello spazio aperto del luogo originario con cui Emilia, rimasta fino a quel momento segregata in un ambiente borghese, deve riprendere contatto per ricostruire la propria identità. Come evidenzia Lago, Emilia

compie un movimento di liberazione e di uscita da uno spazio chiuso e segnato dal ritmo ripetitivo di una quotidianità basata sul lavoro e sulla produzione della merce.

¹¹² “Vangelo secondo Giovanni”, in *La Sacra Bibbia* 2011, 5:2-6.

¹¹³ Cfr. P. P. Pasolini, “Teorema” in Pasolini 1998, 985: “Adesso è lì, ferma, davanti al cortile della sua vecchia casa, che il suo silenzio e la sua paura rendono ancora più sacra”.

¹¹⁴ Lago 2020, 75.

¹¹⁵ P. P. Pasolini, “Teorema” in Pasolini 1998, 986.

Quello della campagna e della casa avita si configura invece come uno spazio ctonio, liberato, segnato da un'impronta sacrale.¹¹⁶

A questo punto, la storia di Emilia si interrompe per mostrare specularmente il divario fra la sua salita e la caduta nel vuoto degli altri personaggi. La prima è Odetta che, in stato di contemplazione, come Emilia, è inizialmente seduta in salotto, ma poi vaga per la casa alla ricerca disperata di un ricordo dell'Ospite. L'episodio di Odetta è caratterizzato da una panoramica circolare, interrotta da un breve stacco che introduce un'altra panoramica sul cortile di Emilia. ¹¹⁷ Entrambi i momenti sono connotati dal silenzio dello spazio circostante e da una temporalità circolare, che riporta l'individuo costantemente al punto di partenza. Secondo Eliade,

[p]er l'uomo non-religioso il Tempo non rappresenta né rottura, né 'mistero': esso è la dimensione esistenziale più profonda dell'uomo, è legato alla propria esistenza, quindi ha un principio e una fine, la morte, l'annientamento dell'esistenza. [...] Per l'uomo religioso, viceversa, la durata temporale profana può essere 'fermata' periodicamente, inserendovi, attraverso i riti, un Tempo sacro, astorico (nel senso che non appartiene al presente storico).¹¹⁸

A differenza di Emilia, Odetta "rimane chiusa nella scatola dello spazio borghese della villa [dove ricerca] lo spazio lasciato libero dall'Ospite".¹¹⁹ Da qui, l'unica trasgressione possibile per la ragazza è la catatonìa, che le permette di estraniarsi dalla dimensione spazio-temporale storica. Ma anche in questo caso non si può parlare di liberazione totale, in quanto Odetta passa dalla "scatola" della villa a quella della clinica.

Dall'immobilità di Odetta si passa temporaneamente a quella contemplativa di Emilia, intorno a cui si concentra l'attenzione della gente locale, così come su Odetta si concentra quella della 'nuova Emilia', la quale tenta, invano, di aprire il pugno della sua padrona per sottrarla al suo destino. Come si vedrà nel capitolo successivo, nella malattia di Odetta si riconosce l'eco delle teorie di Ernesto De Martino sulla crisi della presenza.

Continua la sequenza di Emilia, circondata dalla gente del luogo "quasi fosse un gruppo di pellegrini",¹²⁰ tra cui è presente un bambino con delle pustole sul viso, presentatole dalla massa

¹¹⁶ Lago 2020, 76.

¹¹⁷ Cfr. *ivi*, 78.

¹¹⁸ Eliade 2013, 48-49.

¹¹⁹ Lago 2020, 78.

¹²⁰ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 997.

con la speranza di un miracolo. Nel romanzo si precisa che Emilia rivolge lo sguardo al bambino “come se compisse un dovere, in qualche modo, più burocratico che sacro”.¹²¹ L’autore aggiunge che pure la sua partecipazione “alla cerimonia in cui essa stessa è la santa avviene attraverso i medesimi modi con cui gli altri l’accettano: quasi come qualcosa di codificato, di appartenente agli atti di una immobile e cieca santità”.¹²² La venerazione del popolo verso Emilia non è altro che una forma di opportunismo mascherato, di fronte al quale la serva reagisce con il silenzio e il digiuno.

Alla storia di Emilia si sovrappone ora quella di Pietro e dei suoi futuri ritratti con cui si illude di ricostruire l’immagine dell’Ospite. Anche lo spostamento dalla villa allo studio non è altro che, per dirla con Paolo Lago, “un altro spazio mentale, amniotico e lontano, onirico, quasi come gli allucinati interni borghesi”.¹²³ Mentre il giovane pittore è preso dal pensiero ossessivo di creare nuove tecniche, Emilia si ciba di ortiche. Improvvisamente, i suoi capelli si tingono di verde, un colore che, spesso associato alle streghe, “non è fatto certo per conferire la dovuta dignità a quel silenzio e a quella sua offesa solitudine di santa”.¹²⁴ La pittura è, quindi, il comune denominatore di Emilia e Pietro, entrambi alle prese con due colori riconducibili all’Ospite (si ricordi che Emilia era stata sedotta mentre falciava il prato), ma che sortiscono un effetto miracoloso o catastrofico a seconda del contesto in cui vengono utilizzati.

La scelta radicale di Emilia suscita scandalo nei vicini, specialmente in un’anziana che, si legge nel romanzo, “dovrebbe ben sapere, alla sua età, come in conclusione niente al mondo sia necessario, e che il vivere non è un dovere”.¹²⁵ È presumibile che nel fare inquisitorio degli abitanti di quel paese sconosciuto il regista abbia riproposto il bigottismo dei friulani che lo avevano messo alla gogna in seguito allo scandalo di Ramuscello nel 1949. La comunità, infatti, è costituita solo da anziani, fatta eccezione dei due bambini, tra l’altro privi della spontaneità e vivacità che, agli occhi del regista, contraddistingue i fanciulli delle borgate romane e dei popoli extra-europei: “Infagottati nei loro vestiti da contadini a modo, già quasi simili ai borghesi, raccolgono le ortiche in silenzio, diligentemente”.¹²⁶

È la volta della sequenza episodica di Lucia, che ristabilisce un contatto con il sacro all’interno della cappella desolata, quindi in un altro spazio chiuso, ma collocato in uno scenario simile a

¹²¹ *Ivi*, 998.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Lago 2020, 80.

¹²⁴ P. P. Pasolini, “Teorema” in Pasolini 1998, 1005.

¹²⁵ *Ivi*, 1002.

¹²⁶ *Ivi*, 1003.

quello di Emilia. Le due donne sono inoltre accomunate dal nero, un colore funereo che decisamente stona con il miracolo della levitazione della serva, su cui Pasolini fornisce un dettaglio rilevante: “l’intera storia di questa ‘santa’ viene presentata in modo parodico. Infatti, si tratta di una santa pazza; nel testo romanzesco, essa è ‘una pazza che porta la sua valigia come un’infanticida’”.¹²⁷ E ancora più illuminante è il commento dell’autore nel capitolo del romanzo intitolato *Inchiesta sulla santità*, successivo a quello della levitazione:

Ciò che il miracolo della santa ha portato intorno al casolare, non è nient’altro, del resto, in conclusione, che una grande e variopinta folla contadina: la stessa che si vede, la domenica, nei santuari. I cortili ne sono così gremiti che si scorge a stento Emilia, seduta in fondo, sulla sua panca. Essa ha in testa uno scialle nero, che le nasconde i capelli verdi.¹²⁸

Il nero e il nesso etimologico del termine ‘pazzia’ con il greco *pathos* (“sofferenza”) costituisce un filo conduttore tra il destino di Emilia e quello degli altri personaggi, che, in un modo o nell’altro, patiscono la scomparsa del sacro nella società contemporanea.

Questa tragicità è espressa ancora più palesemente nel soprannominato capitolo del romanzo, che prosegue con una lunga inchiesta sul valore della santità rivolta da un giornalista alla massa di contadini e borghesi riunitasi nel cortile. Il contesto ricorda per certi aspetti la famigerata scena de *La ricotta* (1963), dove un giornalista, Pedotti di Tegliesera (Vittorio La Paglia), sempre sorridente “per nascondere la ferocia”, intervista il regista (Orson Welles), che ricambia la sua idiozia con pungente sarcasmo.¹²⁹ Anche nel giornalista di *Teorema*, rappresentante di quell’apparato consumistico ostile a Pasolini, “si legge in faccia la cattiva coscienza”.¹³⁰ In una delle domande, il Dio in nome del quale Emilia compie i miracoli è definito “un po’ folle”, un attributo che rimanda all’esperienza di possessione divina concessa solo a pochi prescelti.¹³¹ Emilia è pertanto la superstite di un tempo in cui la follia religiosa, prima che fosse sottomessa dalla ragione, era vissuta come esperienza collettiva:

Dunque mentre questa santa contadina *si può salvare*, sia pure in una sacca storica, nessun borghese invece si può salvare, né come individuo né come collettività?

¹²⁷ P. P. Pasolini, “Il sogno del centauro” in Pasolini 1999, 1502.

¹²⁸ Id., “Teorema” in Pasolini 1998, 1035.

¹²⁹ Id., “La ricotta” in Pasolini 2001b, 335.

¹³⁰ Id., “Teorema” in Pasolini 1998, 1035.

¹³¹ *Ivi*, 1035.

Come individuo, perché non ha più un'anima ma solo una coscienza [...] come collettività perché la sua storia si sta esaurendo senza lasciare tracce, trasformandosi da una storia delle prime industrie a storia della completa industrializzazione del mondo?¹³²

Il passo richiama una riflessione sulla follia esposta da Michel Foucault in *Folie et Dérailson. Histoire de la folie à l'âge classique (Storia della follia nell'età classica, 1961)*: “L'esperienza tragica e cosmica della follia è stata mascherata dai privilegi esclusivi di una coscienza critica. [...] Sotto la coscienza critica della follia e le sue norme filosofiche o scientifiche, morali o mediche, una sorda coscienza tragica non ha cessato di vegliare”.¹³³

Nel film, al miracolo della levitazione segue la conversione di Paolo, che, lungo il percorso in macchina, medita di spogliarsi di tutto: “Cosa succederebbe di me, se... se decidessi di spogliarmi di tutto e donassi la mia fabbrica agli operai?”¹³⁴ Si chiude così il cerchio narrativo, con un rimando all'incipit del film e all'intervista ai dipendenti della fabbrica sulle ragioni di una decisione così estrema, a cui ora lo spettatore può dare senso.

All'interno della stazione ferroviaria, Paolo viene inquadrato mentre cammina lungo un percorso rettilineo, con un'andatura simile a quella di Emilia quando, giunta nel suo paese, dal centro del cortile si era spostata verso la panchina. A differenza della serva, però, Paolo non raggiunge la pace interiore, ma si guarda continuamente intorno alla ricerca di qualcuno o di qualcosa, così come avevano fatto i membri della sua famiglia. A paralizzarlo è la vista di un ragazzo dagli occhi azzurri, una ‘visione’ che porta Paolo a estraniarsi totalmente dalla realtà e a concretizzare il piano di spogliarsi dei suoi abiti da imprenditore capitalista per continuare il suo vagabondare nel deserto.

In sostanza, tutti i personaggi oltrepassano i limiti della razionalità borghese, individuando le proprie passioni trasgressive legate alla sfera sessuale e solitamente associate alla follia. In questo percorso introspettivo, Pasolini si rapporta ai suoi personaggi alla maniera di Socrate, poiché “[i]nterrogando e confutando, [...] induce a vergognarsi di sé stessi. Perché solo la vergogna e l'orrore di sé possono dischiudere la via di una trasformazione effettiva”.¹³⁵

¹³² *Ivi*, 1038 (corsivo nell'originale).

¹³³ Foucault 1976, 20. Inoltre, *ivi*, 303: “Forse, un giorno, non sapremo più esattamente che cosa ha potuto essere la follia. La sua figura si sarà racchiusa su se stessa non permettendo più di decifrare le tracce che avrà lasciato. Queste stesse tracce non appariranno, a uno sguardo ignorante, se non come semplici macchie nere?”.

¹³⁴ P. P. Pasolini, “Teorema” in Pasolini 2001b, 1090.

¹³⁵ Susanetti, 118.

Tuttavia, il loro è un scandalo implosivo, che fa perdere ogni cognizione della realtà e diventa fine a se stesso. Emilia è la sola che riesce a tornare alle origini facendosi seppellire nei pressi di un cantiere edilizio da un'anziana accompagnatrice (Susanna Colussi), ristabilendo in tal modo una connessione con la Madre Terra. Pasolini così spiega il significato di questo epilogo:

Intendo rammentare come le civiltà interiori alle nostre non sono affatto scomparse ma si seppelliscono soltanto. Cosicché la civiltà contadina permane seppellita sotto il mondo operaio, sotto la civiltà industriale. In realtà, può darsi che sia questo l'unico momento di ottimismo nel film.¹³⁶

A concludere il film è il grido di disperazione di Paolo, in coerenza con la logica interna dell'opera concepita da Pasolini: “[A] queste domande non possiamo rispondere né noi borghesi che siamo all'opposizione, né il borghese ‘naturale’ stesso. Ecco perché il film rimane ‘sospeso’ e finisce con una specie di urlo, che nella sua irrazionalità pura significa questa sospensione”.¹³⁷

Il vuoto interiore che attraversa i personaggi di *Teorema* richiama per certi aspetti la disperazione profonda e irreparabile dei protagonisti di *The graduate* (*Il laureato*, 1967) di Mike Nichols. Il bisogno di un amore autentico accomuna Mrs. Robinson (Anne Bancroft) a Lucia, entrambe vincolate a un matrimonio infelice che le spinge a cercare un'alternativa in giovani dal cuore puro. La loro ricerca, originatasi dall'aridità ambientale e dal velleitarismo, è destinata al fallimento. Anche il finale di questo film si condensa nell'urlo di Elaine Robinson (Katharine Ross) mentre rivolge lo sguardo verso Benjamin (Dustin Hoffman), che, dalla balconata interna della chiesa appare alla ragazza come un vero e proprio ‘salvatore’. È infatti con un crocifisso, agitato come una spada, che Benjamin allontana quella borghesia che vuole distruggere la loro autenticità. Tuttavia, il senso di ribellione di Benjamin e Elaine si spegne immediatamente nel primo piano dei due innamorati, dopo essere saliti su una corriera. I loro sguardi smarriti tradiscono, contro ogni aspettativa, un vuoto esistenziale, facendo prevedere un futuro convenzionale, privo di speranza e di autenticità, come quello dei loro genitori.

3.4 Dioniso tra le righe: l'influenza del dio bifronte in *Teorema*

Dioniso è una divinità singolare del Pantheon greco, specialmente in merito alla propagazione del sacro in un contesto ‘profano’. Come afferma lo storico delle religioni Károly Kerényi, “[i]

¹³⁶ P. P. Pasolini, “Il sogno del centauro” in Pasolini 1999, 1502.

¹³⁷ Id., “Incontro con Pier Paolo Pasolini” in Pasolini 2015, 146.

mito di Dioniso esprimeva la realtà della *zoè* [vita], la sua indistruttibilità che veniva spiritualmente percepita come un dato di fatto, e il suo particolare legame dialettico con la morte”.¹³⁸

In tutte le versioni mitiche tramandate, Dioniso emerge come divinità dalla duplice essenza – attraente e mostruoso, liberatore e soggiogatore, ctonio e solare – e dall’origine controversa. Secondo Walter F. Otto, Dioniso è “il dio dell’estasi e del terrore, della ferocia e della più radiosa liberazione, il dio folle, la cui apparizione getta la stirpe umana nella pazzia, annuncia già nel suo concepimento e nella sua nascita l’aspetto misterioso e contraddittorio della sua natura”.¹³⁹

In diverse produzioni tardonovecentesche Dioniso arriva a incarnare stereotipi ben definiti: “straniero dalla sessualità ambigua e dalla forte carica erotica, seduttore irresistibile e spietato, vittima-carnefice dai tratti sado-masochistici”¹⁴⁰ Nella versione più nota, il dio nasce dall’unione di Zeus e Semele, figlia di Cadmo, re di Tebe (in altre versioni, invece, Dioniso appare figlio di Persefone o Demetra o Rea).¹⁴¹ La sposa di Zeus, Era, per vendicarsi di una delle innumerevoli relazioni adulterine del marito, induce Semele a convincere il suo amante a mostrarsi a lei in tutto il suo splendore. Zeus, tramutatosi in dio della folgore, di fronte a cui nessun essere mortale può sopravvivere, causa la morte di Semele, ma sottrae in tempo il nascituro dal grembo della madre, cucendolo sulla propria coscia, da cui poi viene partorito.¹⁴² La tradizione orfica racconta che i Titani uccisero Dioniso tagliandone il corpo in sette parti che poi gettarono nel fuoco per mangiarne le carni. Grazie all’intervento di Zeus, il pasto cannibalesco fu interrotto e il corpo di Dioniso ricomposto da Rea.¹⁴³

Nelle svariate declinazioni del mito, la nascita di Dioniso appare sempre fuori dal normale.¹⁴⁴ Fin dal principio, con il passaggio dal grembo materno al corpo paterno, Dioniso si prefigura un dio androgino e quindi perfetto.

¹³⁸ Kerényi 2011, 225.

¹³⁹ Otto 2005, 71.

¹⁴⁰ M. Treu, “Il Dionisismo tardo-novecentesco e alcuni riflessi italiani” in Beltrametti 2007, 376

¹⁴¹ Cfr. Euripide 2020, 136-37 e Kerényi 2011, 233.

¹⁴² Cfr. Esiodo 2018, 88-89: “A lui poi Semele figlia di Cadmo partorì un figlio splendido, / unitasi in amore, Dioniso che dà molta gioia, / immortale, lei mortale. Si veda anche Euripide 2020, 13: “Sono giunto qui a Tebe io, Dioniso, il figlio di Zeus, che un tempo Semele nata da Cadmo partorì tra il fuoco del fulmine”.

¹⁴³ Cfr. Kerényi 2011, 233.

¹⁴⁴ *Ivi*, 136: “Dioniso non fu però mai e in alcun luogo una divinità della nascita. Nel suo mito non c’è posto per una nascita normale”.

Come nota Maffesoli,

[i]l divino è considerato come androgino. Il superamento della limitazione sessuale è un modo di affermare l'immortalità, di vivere la vittoria sulla morte [...] L'immagine dell'ermafrodita ha sempre affascinato e al tempo stesso preoccupato. Rappresenta la sintesi permanente, che viene sempre cercata, tra l'uomo e la donna. Si tratta di una sintesi contraddittoriale, conflittuale, i cui effetti possiamo constatare nelle azioni più insignificanti di tutti i giorni là dove, a seconda delle situazioni e dei momenti, ogni individuo assume di volta in volta qualità femminili o qualità maschili [...] La bisessualità è davvero il segno dell'autopienezza, dell'unità contraddittoriale delle origini.¹⁴⁵

Dioniso è soprattutto il dio che ha dato origine alla tragedia. È anche ricordato come il protagonista assoluto del celebre dramma euripideo, *Le Baccanti* (407 - 406 a. C), incentrato sulla disfatta di Tebe, colpevole di aver messo in dubbio la divinità del figlio di Zeus. Un evento cosmico – l'albero che si scuote – annuncia l'epifania del dio, che giunge appunto a Tebe per sconvolgere l'ordine di uno stato. 'Epidemia' (che significa 'arrivo nel paese', ossia nei demi attici), fa notare Karoly Kerényi, è un termine utilizzato insieme a 'epiphaneia' per indicare la manifestazione della divinità.¹⁴⁶ Così il dio, sotto le spoglie di uno straniero seguace di Dioniso, sconvolge le menti delle donne (inclusa Agave, la madre del re tebano Penteo) e le conduce sul monte Citerone a celebrare i riti bacchici.

A differenza di Cadmo (padre di Semele) e dell'indovino Tiresia, Penteo si oppone vivamente alla nuova religione, a tal punto da far imprigionare Dioniso. Ma il dio riesce a liberarsi e, dando già prova della sua straordinaria potenza, provoca un terremoto che distrugge la reggia di Penteo. Successivamente, Dioniso riesce a convincere il re tebano a travestirsi da donna per andare a osservare di persona il comportamento licenzioso delle donne tebane. Lì il dio fa in modo che Penteo venga scoperto e dilaniato dalle baccanti. Agave, scambiando il figlio per un leone, ne porta trionfante la testa a Tebe e solo quando ritorna in sé si accorge dell'orribile crimine che ha commesso.

Come evidenzia Giulio Guidorizzi, "[i]l nucleo attorno a cui è costruita la tragedia è la perdita del Sé, per affondare in una dimensione che scavalca la ragione e ne svela la fragilità".¹⁴⁷

¹⁴⁵ Maffesoli 1990, 97-98.

¹⁴⁶ Cfr. Kerényi 2011, 142.

¹⁴⁷ G. Guidorizzi, "Introduzione" in Euripide 2020, XI.

Dioniso è la divinità dalle innumerevoli sembianze, che instilla nell'essere umano il desiderio di un trasporto estatico, costringendolo a confrontarsi con la propria identità.¹⁴⁸ Uno degli epiteti di Dioniso è Bromio e, come osserva Henri Jeanmaire, “[l]’epiteto conviene alla natura di un dio di cui si crede di sentire la presenza nell’agitarsi delle foglie e nel sordo mormorio della foresta; ma conviene ancora meglio al tremito [...] indicante lo stato di transe che la presenza del dio induce nei suoi fedeli”.¹⁴⁹

Penteo e Agave sono vittime della follia devastante, che altera la percezione della realtà e porta l’individuo a compiere atrocità contro il suo volere. Le baccanti, invece, grazie alla possessione dionisiaca, ricevono “forma diversa e superiore di conoscenza, contrapposta a quella ricercata dalla ragione”, una follia sacra che consente all’essere umano di ricongiungersi alla natura, liberandosi dal peso delle sofferenze corporali.¹⁵⁰ Tiresia, nello spiegare a Penteo la natura divina di Dioniso, esclama: “E questo dio è un profeta, perché l’invasamento bacchico e la follia contengono una gran forza divinatoria”.¹⁵¹

Ciò si spiega con il fatto che, nella concezione greca, la follia non era esclusivamente associata a una degenerazione della mente, ma a “mutamento divino delle consuete abitudini”, come la definì Platone, il quale distinse quattro forme di follia: profetica, controllata da Apollo; poetica, regolata dalle Muse; erotica, creata da Afrodite; iniziatica, generata da Dioniso.¹⁵² Nello specifico, con *mania* si indicavano la chiaroveggenza di stampo apollineo e l’ispirazione artistica delle Muse; con *trance* ci si riferiva alle “consacrazioni misteriche e dei riti catartici cui presiede Dioniso”.¹⁵³ Nelle *Baccanti*, la follia dionisiaca rispecchia l’ambiguità del dio che la rappresenta, per cui gli effetti sono devastanti e rigenerativi allo stesso tempo. Per citare nuovamente Guidorizzi, “[i]l fedele vive un’esperienza di dissolvimento dell’identità [...] Alla sua personalità abituale se ne sovrappone un’altra e più terribile, che si impossessa del suo corpo e della sua psiche per abbandonarlo poi, immediatamente, alla fine del rito”.¹⁵⁴ Nonostante tutto, il coro delle baccanti partecipa con entusiasmo ai riti del dio e coloro che, come Penteo, sfidano la sua autorità e cercano di cancellare ogni traccia del sacro, condannano a morte non solo se stessi, ma l’intera umanità.

¹⁴⁸ A tal riguardo, si vedano Vernant e Naquet 1991, 4; Mussapi 2018, 9.

¹⁴⁹ Jeanmaire 1972, 61. Sull’epiteto ‘Bromio’ si veda Euripide, “Medea” in Euripide 2020, 16-23.

¹⁵⁰ G. Guidorizzi, “Introduzione” in Euripide 2020, XII. Si vedano anche Susanetti 2017, 33; Mussapi 2018, 8.

¹⁵¹ Euripide 2020, 34-35.

¹⁵² Platone, “Fedro” in Maltese 2013, 627. Cfr. pure Dodds 2009, 109.

¹⁵³ Susanetti 2017, 167.

¹⁵⁴ G. Guidorizzi, “Introduzione” in Euripide 2020, XIII.

La tragedia narra, sotto la maschera del mito, il passato lontano, ossia gli antefatti di un certo momento storico cruciale nella storia greca. A tal riguardo, la lettura dello studioso Giorgio Galli – secondo cui nella tragedia rimangono le tracce di una ribellione femminile arginata da un’egemonia maschile – si rivela particolarmente interessante:

Pisistrato, nel suo “regime di transizione” (la tirannia) che mina il potere aristocratico e prepara l’avvento della “democrazia”, permette di rappresentare in forma teatrale ciò che non può essere oggetto di storia: le donne ribelli e Dioniso ispiratore della ribellione. La vicenda è presentata come negativa (la madre folle uccide il figlio), ma è una “alterazione” che permette di risalire alla realtà della ribellione. In seguito l’eco si attenua e Dioniso sarà un dio minore, accettato nell’universo della religione olimpica. [...] Dioniso è un personaggio umano che sta dalla parte degli oppressi, infelice (perché sconfitto); quando il suo significato viene capovolto e passa “dalla parte degli oppressori”, si compie il “radioso evento” della nascita della rappresentazione tragica, forma culturale istituzionalizzata dal potere politico (Pisistrato), che permette la catarsi attraverso il “doppio”, l’immaginario che lenisce il ricordo del reale.¹⁵⁵

In sostanza, scrittura, tragedia e democrazia sono mezzi utilizzati dal potere istituzionale per affievolire il ricordo delle ribellioni di movimenti eretici, che hanno continuato ad avere un impatto notevole nella società greca.¹⁵⁶

In *Teorema*, la tematica dionisiaca acquista una nuova valenza: l’Ospite è il ‘nuovo Dioniso’ che difende i valori della cultura pre-industriale contro l’egemonia borghese attraverso il linguaggio del corpo, che prende il sopravvento sulla parola. Simile a Dioniso nella fisionomia, nella sensualità e misteriosità, l’Ospite incarna “un’alterità radicale, insieme straniera e scandalosa”.¹⁵⁷

All’inizio delle *Baccanti* Tiresia, disposto a onorare Dioniso, proclama: “La nostra sapienza è niente, rispetto agli dèi. Le tradizioni che ci vengono dai padri, vecchie come il tempo, nessun discorso le rovescerà, neppure la sapienza trovata da menti sottili”.¹⁵⁸ Il discorso trova conferma anche in *Teorema*, dove il linguaggio del corpo di un dio mortale prende il sopravvento sulla parola.

¹⁵⁵ Galli 1987, 58-59. L’autore sta citando un contributo di Renato Simoni, dal titolo *Presentazione al primo volume di Silvio D’Amico*. Storia del teatro drammatico, Milano 1939, 11.

¹⁵⁶ Cfr. *ivi*, 95-96.

¹⁵⁷ Mussapi 2018, 129.

¹⁵⁸ Euripide 2020, 28-29.

Il regista propone la rappresentazione tragica di una società evolutasi su basi razionalistiche senza ricorrere al filtro del mito, ma mostrando direttamente sullo schermo gli effetti devastanti del miracolo economico. Come sottolinea Guidorizzi, “Penteo esprime la crisi della ragione, nella sua ostinazione, nella sua rigidità, nel suo gretto conformismo: perché una mente che rifiuta di vedere il diverso e non lascia spazio al dubbio è una mente che fallisce il suo compito”.¹⁵⁹

Nel film pasoliniano, Paolo e gli altri componenti della famiglia sono gli ‘eredi’ di Penteo, che, pur scandalizzati e sbaragliati dall’Ospite, vanno incontro alla disfatta totale. D’altra parte, il ‘Dioniso’ di Pasolini è in sostanza un dio solitario, dall’origine ignota e privo del corteo di coribanti pronti a rispondere alla sua chiamata. Nella tragedia euripidea, invece, il dio racconta di aver lasciato le terre di Lidia e Frigia, l’Arabia e l’Asia, dove aveva fondato il culto, per ritornare in patria e vendicarsi dell’empietà dei tebani, guidando, se occorre, l’esercito delle menadi.¹⁶⁰

Pertanto, mentre nel dramma originale, tra le selve del Citerone “si è costituita una sorta di anti-città femminile, [...] un mondo completamente diverso ed estraneo”,¹⁶¹ in *Teorema* non esistono coalizioni anticonformiste e i personaggi, benché subiscano gli effetti di un cambiamento sostanziale, rimangono inetti e chiusi nella loro “gabbia d’acciaio”.¹⁶²

L’unica speranza è costituita da Emilia e dalle sue lacrime che assicurano la sopravvivenza del sacro anche in piena crisi morale e religiosa.

Sebbene non vi sia una connessione diretta tra le *Baccanti* e *Teorema*, i due autori appaiono accomunati da “un rapporto col divino tormentato e complesso, intimo e non convenzionale”.¹⁶³ In una lettera indirizzata a Mangano nel 1969, Pasolini, con un efficace parallelismo tra la comunità tebana e la società consumistica del loro tempo, sottolinea la pertinenza della tragedia euripidea come termine di paragone di *Teorema* e della crisi globale di fine anni Sessanta:

Egli [Dioniso] è venuto in forma umana a Tebe per portare amore (ma mica quello sentimentale e benedetto delle convenzioni!), e invece porta il dissesto e la carneficina. Egli è l’irrazionalità che *cangia*, insensibilmente e nella più suprema

¹⁵⁹ Cfr. G. Guidorizzi, “Introduzione” in Euripide 2020, XXVIII.

¹⁶⁰ Cfr. Euripide 2020, 14-17.

¹⁶¹ G. Guidorizzi, “Introduzione” in Euripide 2020, XXVI.

¹⁶² Weber 2012, 238.

¹⁶³ M. Treu, “Il Dionisismo tardo-novecentesco e alcuni riflessi italiani” in Beltrametti 2007, 369.

indifferenza, dalla dolcezza all'orrore. Attraverso essa non c'è una soluzione di continuità tra Dio e il Diavolo, tra il bene e il male (Dioniso si trasforma, appunto, insensibilmente e nella più suprema indifferenza, dal giovane pieno di grazia che era al suo primo apparire in un giovane amorale e criminale). Sia come apparizione "benigna" che come apparizione "maledetta", la società, fondata sulla ragione e sul buon senso – che sono il contrario di Dioniso, cioè dell'irrazionalità – non lo comprende. Ma è la stessa incomprendione di questa irrazionalità che la porta *irrazionalmente* alla rovina [...] Sono gli I. M., per citare Elsa Morante, gli Infelici Molti, ossia la maggioranza, o la media, fondata sulla razionalità e il buon senso, che non comprendono la grazia di Dioniso, la sua libertà, e, perciò finiscono atrocemente nella strage [...] noi abbiamo riconosciuto Dioniso: ma con paura, una paura nata nel mondo degli Infelici Molti. E ciò ci dà quella amarezza, che corregge e rende ambigua la felicità che abbiamo capito: *rinuncia* o *impegno*, sono droghe con cui cerchiamo di riempire il vuoto lasciato da quella metà di felicità che non siamo in grado di godere.¹⁶⁴

I personaggi di *Teorema* vivono con l'Ospite proprio questo dualismo dionisiaco, un'esperienza sublime e nel contempo catastrofica, perché di intensità estrema e insostenibile per i 'comuni mortali'.

Pietro simboleggia la passività della gioventù sessantottina, ormai irrecuperabile secondo Pasolini perché assuefatta al consumismo borghese.

Nel romanzo, il figlio di Paolo viene presentato come un debole, "con gli occhi già invigliacchiti dall'ipocrisia, con il ciuffo ancora un po' ribaldo, ma già spento da un futuro di borghese destinato a non lottare".¹⁶⁵ In seguito alla partenza dell'Ospite, il ragazzo è terrorizzato all'idea di convivere con il lato irrazionale di sé:

*È la coscienza della perdita
che mi dà coscienza della mia diversità.
Che cosa succederà da questa notte in poi?
Il dolore dell'addio sconfinato
con questo senso tragico di un futuro
da passarsi in compagnia di un nuovo Pietro,
completamente diverso da me.*¹⁶⁶

¹⁶⁴ P. P. Pasolini, "Il caos" in Pasolini 1999, 1142-43 (corsivi dell'autore).

¹⁶⁵ Id., "Teorema" in Pasolini 1998, 897.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 970 (corsivo nell'originale).

Con Paolo l'elemento dionisiaco emerge più esplicitamente nel momento in cui dice all'Ospite: "Tu sei dunque venuto in questa casa per distruggere".¹⁶⁷ Anche nelle *Baccanti*, Dioniso si presenta come il dio che giunge a portare distruzione e morte:

Cadmo ha rimesso il potere reale a Penteo, figlio di sua figlia, che mi fa guerra, mi allontana dai sacrifici e non si ricorda di me nelle preghiere. Perciò voglio dimostrare a lui e a tutti i Tebani che sono un dio: poi, dopo avere ben disposto le cose di qui e mostrato chi sono, muoverò il passo verso un'altra terra.¹⁶⁸

Come Penteo, anche il padre di *Teorema*, avendo impostato la propria esistenza sul successo economico e avendo precluso alla propria famiglia l'esperienza del sacro, è punito per la sua tracotanza:

egli ha l'aria di un uomo profondamente immerso nella sua vita: l'essere un uomo importante da cui dipendono i destini di tanti altri uomini, lo rende, come succede, irraggiungibile, estraneo, misterioso. Ma si tratta di un mistero, per così dire, povero di spessore e di sfumature.¹⁶⁹

Odetta, Lucia ed Emilia sono gli unici personaggi femminili ideali a costituire un coro dionisiaco, in quanto evadono dalla città (Lucia ed Emilia fisicamente, Odetta mentalmente) alla ricerca di un congiungimento con la divinità. Tuttavia, la loro ribellione si traduce in una protesta silenziosa, che sfocia nell'alienazione (Lucia e Odetta) o nel auto-seppellimento (Emilia).

Secondo Elisabetta Matelli, "Cadmo, Tiresia, le donne tebane e infine Penteo si travestono da baccanti ma, non essendo iniziati ai misteri, compiono solo gesti e azioni dall'effetto grottesco e pericoloso. Il prototipo delle vere seguaci di Dioniso è invece quello del Coro".¹⁷⁰ In modo equivalente, i personaggi di *Teorema* 'si travestono' da seguaci dell'Ospite, ma in realtà sono destinati alla solitudine perenne perché sordi al richiamo di qualsiasi divinità. L'unica a compiere prodigi, come le baccanti sul monte Citerone, è la serva Emilia, rappresentante di un popolo che celebrava rituali con grande devozione.

Un ulteriore attributo dionisiaco ripreso da Pasolini è la bellezza androgina del dio, che, nella tragedia euripidea, colpisce persino Penteo:

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 976.

¹⁶⁸ Euripide 2020, 16-17.

¹⁶⁹ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 896.

¹⁷⁰ Matelli 2015, 10.

Non sei sgradevole d'aspetto, Straniero: così almeno ti giudicherebbero le donne, per cui sei giunto a Tebe. Hai i riccioli lunghi, non come si portano nelle palestre; ti scendono lungo le guance, ispirano desiderio. Sei attento a conservare candida la pelle: già, fuggi dal sole, vai a caccia di amori con la tua bellezza, nella tenebra.¹⁷¹

Ad eccezione dei “riccioli lunghi”, la fisionomia dell’Ospite corrisponde perfettamente a quella del dio, così come l’andare a seminare l’amore nelle tenebre che hanno, dice Dioniso, “qualcosa di solenne”.¹⁷² Il buio è la dimensione ideale per rimuovere la maschera della quotidianità, che impedisce a ogni singolo individuo di esprimersi liberamente (in *Teorema*, tutte le vittime dell’Ospite sono sedotte in luoghi completamente bui o poco illuminati).

Penteo, travestitosi da baccante per andare a spiare le seguaci di Dioniso, viene dilaniato nell’oscurità del monte Citerone. Le due scene del travestimento e della morte del re tebano sono fondamentali per far emergere i pensieri inconsci dei personaggi. Nel primo caso, si nota il compiacimento di Penteo mentre si spoglia delle sue vesti di sovrano autoritario; nel secondo, spicca la ribellione di Agave contro il dispotismo del figlio. Nonostante il suo conformismo e la sua mediocrità, Penteo è un personaggio che acquista maggiore spessore drammatico nel momento in cui perde il potere regale.¹⁷³ Il travestimento, però, non è sufficiente a convertire il re, così come la seduzione dei personaggi di *Teorema* non conduce automaticamente alla salvezza.

Ancora più singolare è la dinamica tragica della morte di Penteo. Il re, spinto da un desiderio incontrollabile di spiare le Baccanti, compie un percorso in salita verso il Citerone e poi ancora più in alto, per ottenere una migliore visuale: “Penteo, sventurato, non riusciva a scorgere il gruppo delle baccanti, e disse: ‘Straniero, dal luogo in cui sono non arrivo a vedere quelle false baccanti. Ma dalle rocce, salendo in cima a un abete, potrei osservare bene le loro sconcezze’”.¹⁷⁴

Ma quella che doveva essere una posizione strategica da cui spiare le baccanti, si rivela fatale per il sovrano:

Penteo, che stava in cima, precipitò dall’alto sino a terra, e gridava di terrore: aveva compreso di essere vicino alla morte. Sua madre, sacerdotessa di questo delitto, fu la prima ad avventarsi contro di lui. Egli si strappò la mitra dal capo, perché la misera

¹⁷¹ Euripide 2020, 46-47.

¹⁷² *Ivi*, 48-49.

¹⁷³ Cfr. G. Guidorizzi, “Introduzione” in Euripide 2020, XXIX.

¹⁷⁴ Euripide 2020, 94-95.

Agave, riconoscendolo, non lo uccidesse. [...] Lei aveva la bava alla bocca, roteava le pupille, era fuori di sé, posseduta da Bacco.¹⁷⁵

L'epilogo delle *Baccanti* appare come un vero e proprio trionfo del lato mostruoso dell'irrazionale, che genera caos, capovolgimenti e morte. Secondo un'ipotesi avanzata da Guidorizzi,

[s]embra che Euripide presenti Dioniso e Penteo come figure speculari [...] Entrambi si mascherano e cambiano identità, entrambi sono di volta in volta vittime e cacciatori [...] Entrambi sono in modi diversi vittime sacrificali: Dioniso in quanto dio sofferente, nato da un parto di morte, simbolicamente raffigurato dalle sue seguaci nello *σπαραγμός* [sparagmos] rituale che compiono sui monti; Penteo, il cui nome significa 'il Sofferente', rappresenta quella stessa vittima squartata dalle baccanti.¹⁷⁶

Quest'ultimo particolare suggerisce una nuova lettura della tragedia. Dioniso appare come un dio vendicatore e, nel corso del dramma, dà ampia dimostrazione della sua potenza: si presenta fin dall'inizio come un discepolo del dio, facendosi beffe della scaltrezza degli esseri umani; soggioga tutta Tebe e crea un esercito al suo servizio, mettendo in crisi l'autorità del re; compie prodigi e confonde le menti; persuade Penteo a travestirsi da baccante, mettendo a nudo le sue debolezze. Il terremoto da lui provocato sarebbe bastato a distruggere la città e a vendicarsi contro l'empio re tebano.

Eppure, Dioniso sceglie un metodo palesemente crudele, ma dietro cui si cela una forma di liberazione (si ricordi che uno degli epiteti di Dioniso è *Lieo*, "liberatore"). La scelta di Penteo di travestirsi da baccante dà avvio a un rituale che, attraverso il sacrificio, intende la morte come salvezza da un moralismo ottuso, di cui lo stesso Penteo è vittima. Di conseguenza, Dioniso appare più come 'liberatore' che come vendicatore nella misura in cui salva l'essere umano dalla corruzione morale e ristabilisce un equilibrio con la dimensione divina.

In quest'ottica, si comprende anche il figlicidio compiuto da Agave, che, sotto l'influenza dionisiaca, pensa di uccidere il cucciolo di un leone, un animale fortemente simbolico nell'immaginario collettivo greco, soprattutto per l'associazione a Ercole. Una creatura leggendaria e invulnerabile, il leone nemeo rappresenta la bestialità sconfitta dall'eroe greco, che, come figlio di Zeus, funge da 'garante' dell'ordine. Nella tragedia euripidea, sembra che

¹⁷⁵ *Ivi*, 98-99.

¹⁷⁶ G. Guidorizzi, "Introduzione" in Euripide 2020, XXX-XXXI.

Dioniso crei nel segno dell'illusione una situazione speculare a quella della fatica di Ercole, poiché anche Agave, dotata di una forza straordinaria, smembra il corpo di Penteo con le sue mani. Infatti, la regina, in preda al delirio, con la speranza di ottenere gli elogi del figlio per la sua impresa, esclama: "loderà sua madre / che catturò questa preda leonina".¹⁷⁷ E ancora poco dopo: "Dov'è il mio vecchio padre? Che venga. E Penteo, mio figlio, dov'è? Esca con le scale, le appoggi alle mura del palazzo, per inchiodare ai fregi questa testa di leone che io porto come preda di caccia".¹⁷⁸ È in questa ricerca insistente del figlio che emerge lo spessore tragico di Agave, una madre assassina ma anche vittima del dispotismo di Penteo.

Ispirata dalla follia dionisiaca, la principessa tebana, con un capovolgimento dell'impresa di Eracle, uccide la vera bestia, il tiranno empio e vero responsabile della mancata devozione dei tebani verso Dioniso. Quando Cadmo esorta la figlia a rientrare in sé, le chiede di sollevare lo sguardo al cielo e di verificare che sia lo stesso, lei risponde: "È più luminoso di prima, più limpido".¹⁷⁹ Posseduta dal dio, Agave ha raggiunto uno stato di equilibrio interiore, come se fosse imprigionata in un sogno. Ma una volta ripresasi dalla trance, la figlia di Cadmo ritorna a pensare in termini profani, guardando Dioniso come un dio vendicatore.

Cadmo parla pure di disfatta causata dalla vendetta dionisiaca, che aveva cercato di evitare in tutti i modi all'inizio del dramma, ma solo per paura, non perché mosso da una fede sincera. Infatti, il suo monologo è un omaggio al nipote Penteo, senza alcuna presa di coscienza della giustizia del dio, come invece gli rammenta la corifea: "Provo pena per te, Cadmo: tuo nipote ha scontato un castigo giusto, ma doloroso per te".¹⁸⁰

Lo scopo della missione di Dioniso emerge nell'ultimo dialogo tra il dio, che ha abbandonato le sue sembianze mortali, e Cadmo che implora pietà:

Dioniso: ti trasformerai in dragone, e tua moglie Armonia, che ottenesti in sposa da Ares benché fossi mortale, si muterà in bestia e diventerà serpente. L'oracolo di Zeus dice che guiderai un cocchio trainato da vitelli, insieme a tua moglie, e condurrà una schiera di barbari. Distruggerai molte città con un esercito innumerevole: quando però vorranno saccheggiare l'oracolo di Apollo vedranno un ben amaro ritorno. Ma Ares libererà dagli affanni te e Armonia e vi insedierà nell'isola dei Beati. Queste cose dico io, Dioniso, figlio non di un padre mortale ma di Zeus. Se voi aveste

¹⁷⁷ Euripide 2020, 106-07.

¹⁷⁸ *Ivi*, 108-09.

¹⁷⁹ *Ivi*, 112-13.

¹⁸⁰ *Ivi*, 116-17.

imparato a essere saggi (ma non l'avete voluto) ora sareste felici, perché avreste avuto come alleato il figlio di Zeus.

Cadmo: Dioniso, pietà di noi. Abbiamo sbagliato.

Dioniso: Tardi mi avete riconosciuto, ma quando occorreva foste ottusi.

Cadmo: Lo ammettiamo, ma il castigo è troppo grande.

Dioniso: Certo: sono un dio, e fui oltraggiato da voi.¹⁸¹

Il re non accoglie di buon grado la profezia di Dioniso, nonostante preveda un esito felice per lui e per sua moglie, a dimostrazione che anche in Cadmo non c'è una predisposizione a farsi seguace del dio che ha disonorato. Ancora più contrariata e turbata appare Agave, che, gettando a terra i paramenti da baccante, dichiara: “Di ciò si occupino altre baccanti”.¹⁸² L'amara conclusione della tragedia è la mancanza di ogni di salvezza per l'essere umano che continua a ragionare in termini profani. Come nota Guidorizzi,

l'ultima tragedia del teatro attico, alla fine del V secolo, sembra concludersi con la rassegnazione davanti a un dilemma irrisolvibile, e con la constatazione che l'ottimismo della ragione e la fede nel progresso – atteggiamenti entrambi fondamentali nell'età di Pericle – trovano un limite in quella parte oscura e sempre presente che l'uomo porta in sé. Con Penteo, travestito, che esce di scena per avviarsi verso il Citerone dove incontrerà la sua miserabile fine, esce di scena anche, definitivamente, il modello di eroe proposto dalla tragedia: un individuo orgoglioso e nobile anche nel momento della colpa e della sciagura.¹⁸³

Alla luce di quest'analisi, il parallelo tra le *Baccanti* e *Teorema* acquista una nuova profondità, poiché la missione dell'Ospite è salvifica al pari di quella di Dioniso. Liberando i personaggi dal materialismo borghese, lo Straniero offre loro una possibilità di conversione che, pur tra ostacoli e sofferenza, conduce sempre alla redenzione. Ma in entrambe le opere rimane il vuoto esistenziale, il rischio peggiore per l'umanità se continua ad affidarsi alle armi della ragione.

3.5 Lo ‘scandalo’ di San Paolo: risonanze dell’Apostolo delle genti in *Teorema*

San Paolo, l'apostolo noto per il suo anticonformismo e l'approccio innovativo verso la tradizione mosaica, è una figura che presenta diversi elementi in comune con Pasolini.

¹⁸¹ *Ivi*, 118-19.

¹⁸² *Ivi*, 122-23.

¹⁸³ G. Guidorizzi, “Introduzione”, in Euripide 2020, XXXIV.

Acerrimo persecutore dei cristiani, una volta convertito, diventa noto come ‘l’Apostolo dei Gentili’ (da *Gôyîm*), ossia dei pagani che, a suo avviso, meritavano la salvezza tanto quanto le nazioni giudaiche. Visto come una minaccia di rottura degli equilibri con i culti tradizionali e con la legge giudaica, Paolo fu criticato e perseguitato, soprattutto per avere fatto della croce di Cristo (maledizione per gli ebrei, umiliazione per i pagani) il fondamento della morale cristiana. Nella *Lettera ai Corinzi*, l’apostolo dichiara:

Infatti la parola della croce è insensatezza per quelli che vanno alla rovina, per quelli invece che sono sulla via della salvezza, per noi, è potenza di Dio. È scritto: *Distruggerò la sapienza dei sapienti / e annullerò l’intelligenza degli intelligenti* [Is. 29, 14]. Dov’è il sapiente? Dov’è lo scriba? Dove l’indagatore di questo mondo? Dio non ha forse reso insensata la sapienza del mondo? [...] I giudei chiedono segni e i Greci cercano sapienza. Noi invece proclamiamo Cristo crocifisso, per i giudei pietra d’inciampo e per i gentili insensatezza.¹⁸⁴

Secondo giudei e pagani, Paolo ‘inciampa’ (‘scandalo’ deriva infatti da *skandalon*, “inciampo”) perché ripone la propria fede nel paradosso dell’umiliazione di Cristo crocifisso invece di fare affidamento sulla ragione. Non diversamente dall’apostolo, Pasolini suscita scandalo per aver reso le classi umili (contadini, sottoproletari, culture emergenti) protagoniste della sua opera letteraria e cinematografica.

Con *Teorema*, tuttavia, l’intellettuale esce dagli schemi stilistici dei film precedenti, ritenendo giusto “provare qualcosa per tutti gli individui, anche per i borghesi”, quasi a voler dare loro una possibilità di riscoprire la presenza del sacro.¹⁸⁵ Lo scandalo deriva dalla rivisitazione del sesso, percepito come tabù dalla Chiesa cattolica e riproposto dal regista in chiave metaforica come simbolo di unione carnale e autentica tra l’essere umano e Dio. Sulla scia dell’Apostolo delle genti, Pasolini, pronto a resistere agli attacchi sferrati dall’intelligenza italiana e a sfidare il controllo della censura cinematografica, rompe con la tradizione sostenendo la propria battaglia intellettuale fino alle più estreme conseguenze.

San Paolo è altresì una fonte di ispirazione per il suo celeberrimo inno alla carità, una virtù assoluta senza la quale il cristianesimo sarebbe privo di senso. Infatti, per il Santo non è sufficiente parlare “le lingue degli uomini e degli angeli”, avere il dono della profezia, della fede e della sapienza senza la carità.¹⁸⁶

¹⁸⁴ San Paolo 1997, 133.

¹⁸⁵ P. P. Pasolini, “Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]” in Pasolini 1999, 1392.

¹⁸⁶ San Paolo 1997, 167.

In un articolo del 1968, Pasolini si riallaccia agli insegnamenti di San Paolo evidenziando come la Chiesa, senza la carità, si sia allontanata dai valori genuini del primo cristianesimo:

Per secoli la Chiesa è andata avanti giudicando e discriminando l'umanità attraverso questa nozione di folle del credere e del non-credere. La Fede e la Speranza, senza Carità, hanno dato questo bel risultato. La Carità, che è molto più misteriosa e indefinibile della Fede e della Speranza, al contrario, non serve alla vita pratica (essa è soltanto idealistica, nel senso puro del termine, ma non è irrazionalistica): non serve dunque a mandare avanti un'organizzazione. A questo bastano la Fede e la Speranza. Eppure la Carità è realistica, e quindi umana. Solo attraverso la Carità si può evitare la disumanità atroce della discriminazione e della repressione: della creazione artificiale e mostruosa dell' "altro" (con i conseguenti ghetti e le conseguenti terre sante). E solo attraverso la Carità si può debellare la nozione disumana del non-credente, in quanto la Carità può riconoscere anche in esso la Carità.¹⁸⁷

Pasolini non si limita a riportare in auge il valore autentico della carità trasmesso da San Paolo, ma ne offre un'interpretazione originale e suggestiva, che getta luce sulla sua idea del sacro. La carità, infatti, è un sogno utopico – “idealistica” – di fronte alla corruzione della Chiesa, ma è anche una risposta tangibile – “realistica” – alle sofferenze umane, perché consente di eliminare le barriere ideologiche innalzate dalle classi dirigenti. L'*ecclesia* nell'ottica di Pasolini è chiamata a riscoprire non solo “l'originario spirito di amore fraterno, ma anche quel particolare sentimento del sacro che solo potrebbe portarla a ripristinare (o più probabilmente a generare) costumi e consuetudini capaci di sottrarla e di renderla tenace avversaria del nuovo universo capitalistico”.¹⁸⁸ Precisare che non è “irrazionalistica” indica anche lo scetticismo di Pasolini verso l'irrazionalismo radicale, su cui avevano fatto leva i regimi totalitaristi. Inoltre, la carità non può essere imposta o accettata come un dogma, ma “è una conquista *libera*”,¹⁸⁹ un sentimento sincero di amore fraterno e di apertura all'altro come esperienza di crescita interiore. Ed è a questo punto che l'intellettuale menziona direttamente San Paolo: “L'Europa neocapitalistica avanzata, come l'America, va verso una religione in cui, secondo l'insegnamento di san Paolo, la Carità prevale sulla Fede e sulla Speranza: dove, dunque, non c'è molto bisogno di preti, e basta il Vangelo”.¹⁹⁰

¹⁸⁷ P. P. Pasolini, “Una creazione mostruosa” in Pasolini 1999, 1128.

¹⁸⁸ Giuliani 2009, 122.

¹⁸⁹ *Ivi*, 1129.

¹⁹⁰ P. P. Pasolini, “Seminari mezzo vuoti” in Pasolini 1999, 1129.

Non è perciò sorprendente che nel 1968, lo stesso anno in cui uscì *Teorema*, Pasolini scriva la sceneggiatura del film da dedicare a San Paolo. Il progetto, interrotto per questioni sorte con la produzione, fu ripreso e modificato nel 1974, ma nuovamente naufragò e uscì postumo nel 1977. Il lavoro è collegato anche alla polemica con l'inerzia della Chiesa cattolica in un periodo in cui, secondo Pasolini, “dovrebbe rinnovarsi completamente, negarsi se vuol chiamarsi Chiesa nel senso etimologico della parola ‘ecclesia’, cioè adunanza di gente e non gestione del Vaticano”.¹⁹¹ Per Pasolini, la Chiesa rimane sempre custode del sentimento del sacro che, seppur occultato da altri valori, mantiene ancora l'eco della propria origine. Tuttavia, come osserva Roberta Giuliani, affinché “al suo interno possa riemergere un rinnovato senso religioso è necessario che questa si neghi in quanto gerarchia teocratica e secolarizzata, unico modo per conservarsi intatta nei continui compromessi con i diversi sistemi di potere avvicendatisi nel corso dei secoli”.¹⁹²

La Chiesa come comunità organizzata di fedeli è, nella prospettiva di Pasolini, l'erede di un sentimento del sacro che, seppur dimenticato e fagocitato da altri valori, custodisce ancora il significato della sua origine e la chiave del suo destino.

L'originalità dell'opera consiste innanzitutto nella trasposizione della vicenda di San Paolo nel tempo presente, una scelta motivata dal fatto che la parola del santo ha ancora un forte impatto nel presente:

per dare cinematograficamente nel modo più diretto e violento l'impressione e la convinzione della sua attualità. Per dire insomma esplicitamente, e senza neanche costringerlo a pensare, allo spettatore, che “San Paolo è *qui, oggi, tra noi*” e che lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e teneramente abbraccia.¹⁹³

Attraverso San Paolo, Pasolini rivive l'amarezza di appartenere a una società ormai per lui irrecuperabile, ma da cui non si sente completamente avulso. L'apostolo, ex-persecutore dei

¹⁹¹ Id., “La perdita della realtà e il cinema inintegrabile” in De Giusti 1979, 156-57.

¹⁹² Giuliani 2009, 117.

¹⁹³ P. P. Pasolini, “Progetto per un film su San Paolo” in Pasolini 2001b, 2023. Cfr. anche Giulio 2017, 2: “*San Paolo* è opera di singolare fattura, a mezza strada tra narrativa e film, tra la parabola storica, che allude al presente discorrendo del passato, e la cronaca attuale, che allude a episodi e a figure del passato, immergendoli nel caldo flusso di fatti accaduti nel presente”.

cristiani, è simbolo vivente della possibilità di rinascita interiore, anche per la ‘cieca’ classe borghese coeva a Pasolini. Questo aspetto emerge chiaramente dagli appunti sulla progettazione del film:

è chiaro che San Paolo ha demolito rivoluzionariamente, con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e soprattutto lo schiavismo; ed è dunque di conseguenza chiaro che all'aristocrazia romana e alle varie classi dirigenti collaborazioniste va sostituita per analogia l'odierna classe borghese che ha in mano il capitale, mentre agli umili e ai sottomessi vanno sostituiti, per analogia, i borghesi avanzati, gli operai, i sottoproletari del giorno d'oggi".¹⁹⁴

Dal confronto tra il progetto e *Teorema* emergono diverse affinità: il contesto borghese, che in *San Paolo* funge da riflesso del periodo storico dell'apostolo; il carattere rivoluzionario insito nelle due opere; la simbiosi tra il regista e i personaggi; il dualismo tra dimensione storica e divina; l'esplorazione di questioni contemporanee e l'attualità della figura di San Paolo. Ecco come Pasolini immaginava il film:

alla aristocrazia romana e alle varie classi dirigenti collaborazioniste va sostituita per analogia l'odierna classe borghese che ha in mano il capitale, mentre agli umili e ai sottomessi vanno sostituiti, per analogia, i borghesi avanzati, gli operai, i sottoproletari del giorno d'oggi. Naturalmente, tutto questo non sarà esposto così esplicitamente e didascalicamente, nel film! Le cose, i personaggi, gli ambienti parleranno da sé. E da qui nascerà il fatto più nuovo e forse poetico del film: le 'domande' che gli evangelizzati porteranno a San Paolo saranno domande di uomini moderni, specifiche, circostanziate, problematiche, politiche, formulate con un linguaggio tipico dei nostri giorni: le 'risposte' di San Paolo, invece, saranno quelle che sono: cioè esclusivamente religiose, e per di più formulate col linguaggio tipico di San Paolo, universale ed eterno, ma inattuale (in senso stretto). Così il film rivelerà attraverso questo processo la sua profonda tematica: che è contrapposizione di 'attualità' e 'sanità' – il mondo della storia, che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire nel mistero, nell'astratto, nel puro interrogativo – e il mondo del divino, che, nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante.¹⁹⁵

¹⁹⁴ P. P. Pasolini, "Progetto per un film su San Paolo" in Pasolini 2001b, 2024-25.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

In primo luogo, va evidenziata la costruzione della scena 11, dove Paolo è diretto a Barcellona (Damasco) in un'auto nera, "la macchina delle autorità, seguita da una piccola scorta", che percorre "lunghe strade deserte".¹⁹⁶ Il percorso immaginato da Pasolini avrebbe dovuto comprendere le campagne della Francia meridionale, i Pirenei e la Catalogna.

Nel progetto, il regista precisa che si tratta della "traversata di un deserto simbolico [...] in un silenzio, che può essere reso reale e tangibile rendendo completamente muta la colonna sonora del film: così da dare fantasticamente, e in modo ancora più angoscioso della realtà, l'idea del deserto".¹⁹⁷

Questo viaggio, che precede la conversione dell'apostolo, converge con la prima comparsa di Paolo in *Teorema*, ripreso nella sua Mercedes. Il primo piano sull'imprenditore è interrotto da un taglio su un deserto, su cui il regista aveva fatto scorrere i titoli di testa e su cui una voce fuori campo aveva citato un passo dal libro dell'*Esodo* (13, 18): "Dio fece quindi piegare il popolo sulla via del deserto".

Anche nell'abbozzo del film su San Paolo, Pasolini aveva previsto che l'apostolo si recasse nel deserto e che dopo tre anni tornasse con una "misteriosa malattia del corpo".¹⁹⁸ Suggestiva è pure una metafora sul deserto che "l'autore degli *Atti degli Apostoli*" illustra rivolgendosi direttamente allo spettatore:

Nessun deserto sarà mai più deserto di una casa, di una piazza, di una strada dove si vive millenovecentosettanta anni dopo Cristo. Qui è la solitudine. [...] Non c'è altra metafora del deserto che la vita quotidiana. Essa è irrepresentabile, perché è l'ombra della vita: e i suoi silenzi sono interiori. È un bene della pace. Ma non sempre la pace è migliore della guerra. In una pace dominata dal potere, si può protestare col non volere esistere.¹⁹⁹

Anche l'industriale, al pari di Paolo sulla via di Damasco, riceve l'illuminazione che lo porta a dare un senso alla sua esistenza piatta. Come detto precedentemente, gli intermezzi sul deserto anticipano il finale del film, secondo una costruzione circolare tipica del cinema pasoliniano. Inoltre, sottolineano la contrapposizione tra la routine grigia e solitaria di Paolo e il deserto come spazio inospitale e sterile, ideale per un'intima comunicazione con il divino, che garantisce all'essere umano un'esperienza di purificazione e di crescita interiore.

¹⁹⁶ P. P. Pasolini, "Appunti per un film su San Paolo" in Pasolini 2001b, 1894.

¹⁹⁷ Id., "Progetto per un film su San Paolo" in Pasolini 2001b 2026-27.

¹⁹⁸ Id., "Appunti per un film su San Paolo" in Pasolini 2001b, 1902.

¹⁹⁹ *Ivi*, 1900-01.

Un altro elemento che accomuna i due personaggi è la cecità: nella sceneggiatura di *San Paolo*, il regista riprende fedelmente l'accecamento dell'apostolo fino all'incontro con il sacerdote Anania, che lo battezza ridandogli la vista. Paolo di *Teorema* è improvvisamente turbato nel sonno da un dolore fisico insopportabile. Si alza per andare in bagno e qui rimane accecato dalla luce, "abbagliante e già ferma, come fosse mezzogiorno, della prima mattina".²⁰⁰ Ancora una volta, la scena è interrotta da un taglio sul deserto, che marca la sacralità del cambiamento di Paolo, il quale, dirigendosi in giardino, osserva la realtà con uno sguardo inedito:

È la prima volta infatti che si accorge di quegli alberi toccati da una luce che è fuori dalle tradizioni della sua esperienza. Essi sembrano infatti animati, come degli esseri coscienti: coscienti, e, almeno in quella pace, in quel silenzio, fraterni. [...] Eppure il padre – forse perché sono un'eccezione già straordinaria per lui, quei pochi minuti passati vagando nel suo giardino, a quell'ora – è incapace di continuare a restare all'altezza di quella situazione, di lottare ancora a lungo con quello stupefacente amore del sole".²⁰¹

La vista, un senso cardine nell'immaginario pasoliniano, è uno strumento essenziale per l'interpretazione del mondo circostante e per il ricongiungimento con il sacro. Paolo prova a utilizzare questa forma di comunicazione quando cerca di attirare l'attenzione del ragazzo seduto sulla panchina della stazione. Di fronte al rifiuto di quest'ultimo, Paolo si spoglia, come se volesse intraprendere un percorso di conversione. In realtà, il grido della scena finale dimostra che l'ex industriale non è capace di "restare all'altezza di quella situazione".²⁰²

Un altro dettaglio importante della sceneggiatura su san Paolo è la descrizione della casa natia dell'apostolo, una villa di persone altolocate "con davanti un giardino, circondato da discrete mura o cancellate in ferro battuto", che ricorda la villa della famiglia borghese di *Teorema*.²⁰³ Paolo, sofferente per il dolore fisico che lo accompagna dal momento della sua conversione, si sofferma a guardare prima le foto di famiglia e poi dei ragazzi che escono dal Ginnasio che lui stesso aveva frequentato da adolescente. A un certo punto, l'attenzione dell'apostolo si concentra su uno di questi 'figli di papà':

²⁰⁰ P. P. Pasolini, "Teorema" in Pasolini 1998, 933.

²⁰¹ *Ivi*, 935.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ P. P. Pasolini, "Appunti per un film su San Paolo" in Pasolini 2001b, 1904.

un ragazzo bello e pallido, chiuso in se stesso, vestito quasi esattamente come il Paolo bambino della fotografia, che, senza un sorriso, segue l'autista. [...] Paolo ha osservato quella fugace scena, identica a quelle di cui egli è stato un tempo, tante volte, protagonista, si riconosce in quel ragazzo grave e quasi cupo. Così di nuovo un sorriso sconcolato gli illumina tristemente il viso malato, e mormora amaramente, ma in modo appena percettibile, fra sé: "Circonciso all'ottavo giorno...della stirpe d'Israele...della tribù di Beniamino... Ebreo da Ebrei...Fariseo quanto alla Legge...".²⁰⁴

È in questo passaggio che la conversione di Paolo acquista ancora più significato, poiché solo l'accettazione del proprio passato valorizza la conversione. In un certo senso, è Pasolini a ritornare indietro nel tempo, riconoscendosi nel tipico ragazzo borghese e ammettendo, con una certa amarezza, di far parte anche lui di un ceto sociale che gli è contemporaneamente familiare ed estraneo.

Invitato come ospite del programma "Terza B, facciamo l'appello" (1971), condotto da Enzo Biagi, Pasolini non esita ad ammettere di far uso della merce promossa dal consumismo:

Devo essere un consumista per forza anche io. Mi devo vestire, devo vivere. Non soltanto devo scrivere, devo fare dei film, quindi devo avere degli editori, dei produttori [...] Ammetto che c'è un rapporto strano fra me e i consumatori [...] Io produco una merce, la poesia, che è inconsumabile: morirò io, morirà il mio editore, moriremo tutti noi, morirà tutta la nostra società, morirà il capitalismo ma la poesia resterà inconsumata".²⁰⁵

In un periodo storico di disordine generale e di omologazione di massa, lo sguardo al passato diventa ancora più indispensabile per analizzare le cause della 'meccanizzazione' della società consumistica.

Nell'ottica di Pasolini, Paolo è tuttavia ritenuto responsabile di aver fondato la Chiesa come istituzione. A tal riguardo, è singolare l'inserimento di Luca, l'autore degli *Atti degli Apostoli*, posseduto dal mandante di Satana che, nel momento in cui Paolo, Barnaba, Giuda e Sila partono per Antiochia, dichiara: "Con ogni istituzione nascono le azioni diplomatiche e le parole eufemistiche. Con ogni istituzione nasce un patto con la propria coscienza. Con ogni istituzione nasce la paura del compagno. L'istituzione della Chiesa è stata *solamente* una

²⁰⁴ *Ivi*, 1905-06.

²⁰⁵ Fonte: "Terza B, facciamo l'appello", condotto da Enzo Biagi, 1971.

necessità”.²⁰⁶ Infatti, quando sorgono le conflittualità con gli altri apostoli, ciò che manca a Paolo è sostanzialmente il coraggio di dare un volto nuovo alla chiesa nascente. Una volta compiuta la missione, l’autore commenta con ironia tagliente la fondazione della Chiesa corrotta:

Lungo dialogo tra i due [Satana e Luca]: Luca riassume ghignando al suo capo la continuazione della storia di Paolo. Praticamente ormai il fine è raggiunto. La Chiesa è fondata. Il resto non è che una lunga appendice, un’agonia. A Satana non interessa il Destino di Paolo: si salvi pure e se ne vada pure in Paradiso. Satana e il suo sicario sghignazzano soddisfatti. [...] Bevono e si ubriacano, *evocando* tutti i delitti della Chiesa: elenco lunghissimo di papi criminali, di compromessi della Chiesa col potere, di soprusi, violenze, repressioni, ignoranza, dogmi.²⁰⁷

Teorema e la sceneggiatura su San Paolo danno il via alle ultime opere pasoliniane alimentate da un forte pessimismo di fronte al deterioramento morale di ogni tipo di istituzione. Soprattutto in *Teorema*, la perdita del sacro è declinata in modo convincente in tutti i protagonisti. Nel film-romanzo, gli esiti dell’irruzione dell’Ospite nelle loro esistenze sono il risultato sconvolgente ma consequenziale di un insanabile conflitto tra un mondo ancestrale e un universo borghese, privo ormai di qualsiasi rapporto con i valori direttamente collegati alle forze autentiche della natura, prive di infingimenti e ipocrisie. A darne conferma è Pasolini:

Mi rendo conto d’altronde che in questa nostalgia di un sacro idealizzato e forse mai esistito – dato che il sacro è sempre stato istituzionalizzato, all’inizio, per esempio, dagli sciamani, poi dai preti – che in questa nostalgia, dicevo, c’è qualcosa di sbagliato, di irrazionale, di tradizionalista.²⁰⁸

D’altronde, agli occhi del regista, la sessualità è ancora “uno degli ultimi luoghi di libertà espressiva in cui la vitalità del singolo non è ancora vincolata, regolamentata da forme di costrizione”.²⁰⁹ Ben diversa sarà la situazione a partire dagli anni Settanta, quando neppure la goliardia della *Trilogia* sarà sufficiente a ripristinare un legame con il passato nella società contemporanea.

²⁰⁶ P. P. Pasolini, “Appunti per un film su San Paolo” in Pasolini 2001b, 1919 (corsivo nell’originale).

²⁰⁷ *Ivi*, 2000.

²⁰⁸ P. P. Pasolini “Il sogno del Centauro” in Pasolini 1999, 1481.

²⁰⁹ Desogus 2018, 95.

3.6 L'ultimo Pasolini: la parabola discendente del sacro

Porcile (1968) è la seconda pellicola pasoliniana dedicata alla borghesia. Due storie speculari, ambientate rispettivamente in un deserto astorico e nella Germania del 1967, s'incentrano sul destino amaro di due giovani, vittime del potere dei padri. Protagonista dell'episodio contemporaneo è Julian (Jean-Pierre Léaud) la cui passione scabrosa per i maiali gli impedisce di inserirsi nella società e di amare la sua fidanzata, Ida (Anne Wiazemsky). Il secondo episodio è costruito parallelamente a quello di Julian, con un antropofago (Pierre Clémenti) che compie le sue carneficine nel deserto per poi essere condannato a morte dagli abitanti di un villaggio. Un esempio chiaro di questa costruzione speculare è offerto già dalle prime inquadrature dei maiali, che fanno da sfondo ai titoli di testa e che sono accompagnate dal suono melodioso dell'arpa. Nello strano accostamento è implicita la chiave di lettura del film: il grugnito dei 'maiali' capitalisti contamina l'aura magica di uno strumento antico.

L'arpa di *Porcile*, infatti, racconta il disumano, soprattutto quando, pizzicata dalle mani del padre di Julian, il signor Klotz (Alberto Lionello), fa da accompagnamento al resoconto macabro del suo segretario (Marco Ferreri) sulla strage degli ebrei nei campi di concentramento condotta dal professor Hirt-Herdtze (Ugo Tognazzi). Nella storia del cannibale, il flauto è lo strumento che, diversamente dall'arpa, celebra ancora la vivacità giovanile, come nella scena in cui un brioso Ninetto Davoli danza sulla melodia suonata da un giovane flautista.

Subito dopo si passa a un'inquadratura del deserto, con un primo piano su una farfalla che fa fatica a sollevarsi da terra. L'insetto, emblema di libertà e di metamorfosi, prepara il terreno alla prima comparsa del cannibale, che, avvistata la preda, non esita a catturarla e a mangiarla. Il gesto ricorda il finale di *Uccellacci e uccellini* (1964), in cui i due protagonisti (Totò e Ninetto Innocenti, interpretati da Totò e Ninetto Davoli) divorano il corvo per assorbirne il suo insegnamento: "I maestri [...] devono essere mangiati e superati, ma se il loro insegnamento ha un valore ci resterà dentro".²¹⁰ Ugualmente, il cannibale si nutre della farfalla per riceverne le proprietà salvifiche. Dopo una breve inquadratura sulla villa di Julian, si ritorna al personaggio astorico, che giace a terra dolorante, come se quel pasto fosse stata la causa del suo malessere. In realtà, come nota Viano, la giustapposizione tra le inquadrature della villa e del cannibale sofferente genera una connessione simbolica tra il potere borghese e il ribelle da esso soggiogato.²¹¹

²¹⁰ P. P. Pasolini, "Uccellacci e uccellini" in Pasolini 1999, 1350.

²¹¹ Cfr. Viano 1993, 220: "The fact that PC's convulsive pains are inserted between two shots of the *Palazzo* indicates that his sickness is not due to the butterfly".

Tutto il film si sviluppa su tale logica di sovrapposizione tra lo storico e l'astorico. Il cannibalismo assume lo stesso significato del sesso in *Teorema*:

Il cannibalismo è un sistema semiologico. Bisogna restituirgli, qui, il suo pieno valore allegorico: un simbolo della rivolta portata alle estreme conseguenze. È una forma di estremismo, un estremismo spinto al limite dello scandalo, della ribellione, dell'orrore. È anche un sistema di scambio o, se preferisce di rifiuto totale, e quindi una forma di linguaggio, di rifiuto mostruoso della comunicazione correntemente accettata dagli uomini.²¹²

La trasgressione, tema portante in *Teorema*, deformandosi in chiave grottesca, si qualifica come una denuncia dell'orrore della società consumistica contemporanea, che dietro la maschera della tolleranza cela una forma di dittatura peggiore di quella nazi-fascista.

“L'ordine esige l'ubbidienza totale” è l'amara conclusione a cui giunge Pasolini nel constatare una generale facilità da parte delle nuove generazioni a lasciarsi fagocitare dalla borghesia neocapitalista.²¹³ A questo si aggiunga anche che il Sessantotto segna l'inizio di quel fenomeno conosciuto come ‘riflusso’, termine con cui si indica “un allontanamento dalla politica, un rifiuto della politica come termine generale di riferimento”.²¹⁴ Da questo ridimensionamento dell'intervento statale nasce il *Welfare State* (Stato del benessere), in cui la politica si identifica con l'attività amministrativa, causando altresì “una perdita del sentimento della *civitas*, cioè di quel sentimento di appartenenza a una collettività il quale sia capace di spingere i singoli a trovare un compromesso tra i propri diritti o desideri e quelli altrui”.²¹⁵ La mutazione antropologica che Pasolini riscontrava in quegli anni può essere letta come un'anticipazione di questo trionfo della soggettività nel quadro politico italiano.

Il giovane cannibale, “un intellettuale fuorilegge”, è l'incarnazione della ribellione: “Alla fine del film, confessa di avere ucciso il padre: omicidio del tutto simbolico, all'interno del racconto, che significa la disubbidienza totale, la rottura definitiva con la società, la morale e, in definitiva, con la vita”.²¹⁶ Julian, invece, è costretto a vivere nel tempo storico e a fare i conti con un'identità impostagli dal sistema sociale in cui è nato. Pertanto, è condannato a un limbo perenne – come i personaggi di *Teorema* in seguito alla partenza dell'Ospite – dal momento

²¹² P. P. Pasolini, “Il sogno del centauro” in Pasolini 1999, 1488.

²¹³ *Ivi*, 1486.

²¹⁴ E. Galli della Loggia, “La crisi del ‘politico’” in Galli della Loggia *et al.* 1980, 6.

²¹⁵ *Ivi*, 13.

²¹⁶ P. P. Pasolini, “Il sogno del centauro” in Pasolini 1999, 1488.

che non riesce a integrarsi né con la borghesia, né con la classe umile dei servi e neppure con i maiali.²¹⁷

Il film mostra il lato oscuro dell'irrazionale, rappresentato da Klotz e dal signor Herdhitze, rispettivamente simboli del vecchio e del nuovo capitalismo. Herdhitze, in particolare, è un personaggio ispirato al professor August Hirt, di cui Pasolini era venuto a conoscenza tramite il volume *Medicina disumana. Documenti del Processo di Norimberga contro i medici nazisti* (1967, scritto dai medici tedeschi Alexander Mitscherlich e Fred Mielke).²¹⁸ Nel libro ricorre una raccolta di documenti storici redatti dal dottor August Hirt, anatomista e “direttore dell'Istituto di Anatomia dell'Università nazista di Strasburgo (la *Reichsuniversität Strassburg*) dal 1941 al 1944”.²¹⁹ Tra gli atti, è inclusa una lettera del professore indirizzata a Heinrich Himmler, con la richiesta di fare alcuni esperimenti utilizzando crani di commissari giudeo-bolscevichi.²²⁰ Nella sua testimonianza, il medico Raphael Toledano riporta che c'era già un commercio clandestino di “crani e scheletri di ebrei uccisi” ad opera del capo anatomista della *Reichsuniversität Posen*, Hermann Voss e che “August Hirt e il suo complice, l'antropologo Bruno Beger, volevano spingersi oltre nel campo dell'orrore perché speravano di selezionare gli ebrei ancora in vita per poi deportarli, assassinarli e trasformarli in pezzi da museo”.²²¹ È questa follia che Pasolini denuncia nel suo film creando il personaggio di Herdhitze, un ex-nazista irriconoscibile per via di un intervento di plastica facciale. E ancora più folle è l'atteggiamento di Klotz, che, nonostante sia venuto a conoscenza dei crimini passati del suo rivale, accetta di entrare in società con lui perché ricattato da una rivelazione di Herdhitze sulla segreta passione di Julian per i maiali.

Ciò che emerge da *Porcile* è la violenza cieca che non ha nulla in comune con l'irrazionale cerimoniale delle culture pre-arcaiche, come mostrato nella lunga sequenza del sacrificio colchico in *Medea* (1969). Non a caso, Guido Santato nota che “[i]n *Porcile* si può riconoscere un lontano preannuncio di *Salò*: l'alternanza tra le due vicende parallele [...] stabilisce una trasparente chiave analogica nella parabola della borghesia che divora i propri figli”.²²²

²¹⁷ Si veda Chianese 2017, 79.

²¹⁸ Cfr. Chiesi 2022b, 170 e 179 (nota 170).

²¹⁹ R. Toledano, “August Hirt e il suo progetto di collezione di crani di commissari giudeo-bolscevichi” in Scrimin e Matta 2020, 76.

²²⁰ La lettera in questione, intitolata “*Rapporto sull'acquisizione di crani di commissari bolscevichi giudei per lo sviluppo di ricerche scientifiche all'Università di Strasburgo*”, risale al 9 febbraio 1942.

²²¹ R. Toledano, “August Hirt e il suo progetto di collezione di crani di commissari giudeo-bolscevichi” in Scrimin e Matta 2020, 78.

²²² Santato 2012, 395.

In antitesi ai film sulla borghesia, *Appunti per un'Orestide africana* (1970) è una parentesi positiva, che mostra una visione concreta del sacro nelle zone incontaminate dell'Africa. Il progetto è, per dirla con Roberto Chiesi, “un laboratorio in movimento”,²²³ tramite cui il regista si svela al pubblico, mostrando il processo creativo di un nuovo ibrido: “Sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film”.²²⁴

Nel film-documentario riaffiora l'*Orestide*, la traduzione pasoliniana dell'*Oresteia* di Eschilo risalente al 1959, che ora Pasolini sovrappone all'Africa degli anni Settanta. Secondo le sue intenzioni, il film deve essere “di carattere popolare”, per cui centrale è il ruolo del coro, che sarebbe distribuito “nelle situazioni reali, realistiche, quotidiane”.²²⁵

Le scene che raccontano la ricerca dei personaggi del coro sono accompagnate da *Warszawianka 1905 roku*, un canto di protesta polacco del 1893, che calza perfettamente con l'istanza di libertà propugnata dal regista. Anche nella sequenza dedicata alla guerra del Biafra (una metafora della guerra tra Greci e Troiani), Pasolini, precisando che i protagonisti sono “gli umili soldati che vengono feriti, straziati, uccisi”, aggiunge:

Niente è più lontano di queste immagini dall'idea che comunemente ci facciamo della classicità greca. Tuttavia il dolore, la morte, il lutto, la tragedia, sono elementi eterni e assoluti che possono benissimo legare queste immagini brucianti di attualità con le immagini fantastiche dell'antica tragedia greca.²²⁶

I primi piani sui volti anonimi dei soldati sofferenti restituiscono centralità agli emarginati e alle vittime del potere. Così, mentre la voce di Pasolini riassume la vicenda della tragedia eschilea e fornisce i dettagli sull'eventuale adattamento, la macchina da presa mostra i villaggi africani, i volti degli abitanti, la loro spontaneità, le loro mansioni, i loro oggetti di uso quotidiano. Si tratta, come scrive Chiesi, di

lineamenti di un mondo arcaico e primitivo rimasto intatto, dove i beni sono ancora ed esclusivamente quelli necessari alla sussistenza. I beni necessari, che in Italia e in

²²³ Chiesi 2022b, 29.

²²⁴ Cfr. P. P. Pasolini, “Appunti per un' Orestide africana” in Pasolini 2001b, 1177.

²²⁵ *Ivi*, 1179.

²²⁶ *Ivi*, 1185.

Occidente sono già stati svalutati dai beni superflui e che anche in Africa, nell'arco di breve tempo, saranno investiti dalla stessa lebbra consumistica.²²⁷

Già con le prime riprese Pasolini illustra la presenza del sacro che intende salvaguardare: “Questa gente colta nel suo daffare quotidiano e nella sua umile vita di ogni giorno, dovrebbe essere la protagonista del mio film l’*Orestide africana*. Sono loro che, appunto perché così realistici, così veri, hanno dentro di sé [il] momento mitico e sacrale”.²²⁸

La ricerca prosegue tra le fabbriche e le scuole moderne, un’Africa ‘dissacrata’, ormai contaminata dal sapere occidentale, con degli studenti “obbedienti, passivi e umili”.²²⁹ È su questa trasformazione della realtà africana che l’esplorazione del territorio si interrompe per passare al dibattito tra Pasolini e gli studenti de La Sapienza di Roma in un’aula universitaria. Il regista espone le motivazioni che lo hanno spinto a raccogliere materiale per questo film:

mi sembra di riconoscere delle analogie fra la situazione dell’*Orestide* e quella dell’Africa di oggi, soprattutto dal punto di vista della trasformazione delle Erinni in Eumenidi. Cioè, mi sembra che la civiltà tribale africana assomigli alla civiltà arcaica greca. E la scoperta che fa Oreste della democrazia, portandola poi nel suo paese, che sarebbe Argo nella tragedia e l’Africa nel mio film, è in un certo senso – diciamo così – , la scoperta della democrazia che ha fatto l’Africa in questi ultimi anni.²³⁰

Da qui nasce il dubbio se girare il film nel 1970 o retrodatarlo al 1960, all’inizio del processo di decolonizzazione. Il dibattito porta a due conclusioni fondamentali: l’Africa “sta perdendo un po’ del suo proprio carattere tipico, africano”²³¹; la democrazia africana è puramente formale come quella di Oreste, per cui viene meno ogni presupposto di trasposizione della tragedia nella realtà. Per poter continuare a essere ‘l’unica alternativa’,²³² l’Africa deve recuperare lo spirito combattivo che l’ha portata all’indipendenza e impedire al capitalismo occidentale di cancellare traccia di quell’antica forza irrazionale.

²²⁷ Chiesi 2022b, 35.

²²⁸ P. P. Pasolini, “Appunti per un’*Orestide africana*” in Pasolini 2001b, 1180.

²²⁹ *Ivi*, 1181.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Cfr. P. P. Pasolini, “Frammento alla morte” in Pasolini 2009, 1050: “Sono stato razionale e sono stato / irrazionale: fino in fondo. /E ora... ah, il deserto assordato / dal vento, lo stupendo e immondo / sole dell’Africa che illumina il mondo. / Africa! Unica mia / alternativa!”.

Il documentario riprende con la ricerca delle Furie, di quella forza animale insita nell'essere umano e rappresentabile solo attraverso la natura. Sulle riprese dell'Africa selvaggia, la voce fuori campo del regista commenta:

Questi alberi, per esempio, perduti nel silenzio della foresta, mostruosi, in qualche modo, e terribili. La terribilità dell'Africa è la sua solitudine, le forme mostruose che vi può assumere la natura, i silenzi profondi e paurosi. L'irrazionalità è animale. [...] Le Furie dell'*Orestiaide* di Eschilo sono destinate ad essere sconfitte, a scomparire. Con esse scompare dunque il mondo degli avi, il mondo ancestrale, il mondo antico; e nel mio film, con esse, è dunque destinata a scomparire una parte dell'Africa antica.²³³

Se la conversazione con gli studenti ha messo in luce la problematica della trasformazione del continente africano, le immagini sulle Furie e sui fuochi della savana – su cui Pasolini legge alcuni versi della tragedia – impediscono che quel passato cada nel dimenticatoio. Come evidenzia Chiesi,

[è] la scomparsa dell'Africa primitiva, contemplata dalla Mdp come se fosse un paesaggio onirico [...] il vero tema tragico del film. [...] Anche se l'utopia teorica del film è che le Furie non scompaiano del tutto ma si trasformino in entità benefiche, in Eumenidi, ossia vengano convertite in fenomeni fertili e propiziatori del futuro, l'Africa amata da Pasolini è quella che si identifica con “il momento animale”, con la leonessa solitaria e quindi anche con le Furie in quanto divinità arcaiche e millenarie, incarnazioni della cultura tribale.²³⁴

Un'ulteriore conferma è fornita da uno studente che, durante il secondo dibattito, critica l'idea di una trasposizione della conversione di Furie in Eumenidi, dal momento che “l'Africano [...] possiede una vita interiore molto profonda”.²³⁵

Il sopralluogo sul film da farsi si conclude con una nota positiva: il mutamento è possibile a patto che sopravvivano espressioni di rituali antichi, come la danza della tribù Wa-gogo, che ripete allegramente ciò che un tempo era “un rito con dei suoi significati precisi, religiosi, forse cosmogonici”.²³⁶ Le considerazioni conclusive del regista suonano come un messaggio di

²³³ *Ivi*, 1183.

²³⁴ Chiesi 2022b, 38-39.

²³⁵ P. P. Pasolini, “Appunti per un'Orestiaide africana” in Pasolini 2001b, 1194.

²³⁶ *Ivi*, 1194.

speranza nella possibile simbiosi tra antico e nuovo: “Il nuovo mondo è instaurato. Il potere di decidere il proprio destino, almeno formalmente, è nelle mani del popolo. Le antiche divinità primordiali coesistono con il nuovo mondo della ragione e della libertà”.²³⁷

Sulla stessa linea di principio si inseriscono i film della *Trilogia della vita*, in cui la Napoli di Boccaccio, l’Inghilterra di Chaucer e le fiabe d’oriente diventano gli spazi narrativi per riflettere sulle tensioni e sui dilemmi del presente. L’evasione dalla Storia, che non comporta una rinuncia all’impegno civile, consente il “recupero di una comunicazione autentica tra gli esseri umani” all’interno del cerchio magico della narrazione, che preserva i narratori dalla morte.²³⁸

La lettura superficiale di questi film da parte della critica e della massa segna la svolta verso un pessimismo estremo, causato da una distanza insanabile tra autore e pubblico. Pasolini volta le spalle a ogni speranza e gira il film più grottesco e atroce di tutta la sua produzione: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), “[u]na denuncia terribile dell’inesistenza della Storia e dell’anarchia del potere, che riduce l’uomo a merce, a cosa, mediante uno sfruttamento sottile e ambiguo”.²³⁹

Salò è un grido d’allarme contro la deriva morale della società contemporanea, di fronte a cui solo il recupero del sacro sepolto nell’animo umano può scongiurare un futuro sterile e disincantato.

²³⁷ *Ivi*, 1196.

²³⁸ Vecce 2022, 147.

²³⁹ *Ivi*, 152.

4. Pier Paolo Pasolini e il ‘reincanto’ del mondo occidentale¹

Quando i contadini erano soli nei campi e alzavano la frasca di ulivo per scongiurare il temporale, rappresentavano una forma autentica, reale, della vita umana. Era cultura, anche se sotto forma di un’oscura, rustica, religiosità.²

4.1 Il disincanto nel mondo occidentale

Ancora oggi prevale nella collettività l’immagine di Pier Paolo Pasolini ‘corsaro’, che con la sua lungimiranza riconobbe nel neocapitalismo il fattore determinante nella progressiva distruzione dei “valori delle diverse culture particolaristiche”.³ Il radicale pessimismo che Pasolini incarna nella sua opera e che lo porta “a vedere un futuro nero, intollerabile a uno sguardo umanistico, dominato da un neo-imperialismo dalle forme in realtà imprevedibili”⁴ rievoca il disincanto palesato dai filosofi marxisti della scuola di Francoforte, in particolare Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Herbert Marcuse.

L’Istituto per la Ricerca Sociale, nome originario della scuola, sorse nel 1922 per iniziativa di intellettuali marxisti. Affiliata all’università di Francoforte, la scuola conobbe la migliore stagione a partire dal 1929, sotto la direzione di Horkheimer. Sulla formazione degli intellettuali francofortesi esercitarono un peso rilevante Max Weber e György Lukács, i grandi maestri della sociologia moderna. Come osserva Giuseppe Bedeschi,

la critica di Horkheimer e Adorno non è e non vuole essere la critica di una società o di un’epoca determinata, bensì di *tutta* la civiltà occidentale: una civiltà impegnata sin dagli inizi in una opera di dissacrazione della natura che ha generato inevitabilmente un mondo infernale per gli uomini.⁵

Contrassegno fondamentale della scuola di Francoforte è la promozione di una teoria critica che possa combinare la psicanalisi con la sociologia di stampo marxista, al fine di “spiegare

¹ Questo capitolo è stato pubblicato in versione ridotta sulla rivista *Costellazioni* (n. 27, 2025) con il titolo *Simbologia magica e occulta nell’immaginario pasoliniano*.

² Fonte: Intervista a Pasolini di Massimo Conti, *Panorama*, 8 marzo 1973, 83.

³ P. P. Pasolini, “Scritti corsari [1973-1975]” in Pasolini 1999, 407.

⁴ Id., “Dialoghi con Pasolini” su “Vie Nuove” in Pasolini 1999, 1027.

⁵ Bedeschi 1985, 116-17.

come la struttura socio-economica della società si [traduca] in determinate forme di coscienza, cioè nella tipologia psicologica dei vari gruppi sociali”.⁶

Secondo Horkheimer e Adorno, all’origine della corruzione del mondo occidentale risiede la pretesa dell’essere umano di superare le superstizioni del passato plasmando e dominando la natura con la scienza funzionale: “Ciò che gli uomini vogliono apprendere dalla natura, è come utilizzarla ai fini del dominio integrale della natura e degli uomini”.⁷

In realtà, come sottolineano i due intellettuali, il sogno illuministico si risolve in un mito fittizio, dal momento che l’Illuminismo stesso, inteso come *ratio* tecnocratica, riduce l’esistenza umana a mero oggetto di analisi, rovesciandosi nel suo contrario, ossia in “nuovo genere di barbarie”⁸ di cui i regimi totalitari e l’industria culturale sono prove tangibili.

In sintonia con Pasolini, Horkheimer e Adorno ricorrono al mito greco in *Dialettica dell’illuminismo* (1947), analizzando in chiave metaforica l’episodio di Odisseo e delle Sirene, rispettivamente simboli del dominatore borghese e di una cultura del passato ormai superata. Infatti, come l’eroe greco si priva di vivere l’esperienza del sublime con l’atto di farsi legare all’albero maestro della nave per non cedere all’ammaliante canto delle Sirene, così “i borghesi si negheranno più tenacemente la felicità quanto più – crescendo la loro potenza – l’avranno a portata di mano”.⁹

I compagni di Odisseo incarnano gli operai della società industriale, che, con l’atto di tapparsi le orecchie, confermano il loro stato di subordinazione. A questa massa soggiogata non è concesso di conoscere la bellezza del canto delle Sirene e neppure di liberare tutti coloro che, come Odisseo, finiscono sotto il giogo del razionalismo.

Similmente, Marcuse associa l’autodistruzione dell’individuo alla strumentalizzazione consumistica della libertà sessuale e dell’istinto di morte da parte della società capitalista, che, tramite la repressione dell’Eros, percepito come energia libidica vitale, condanna l’esistenza umana al totale nichilismo:

In una civiltà repressiva la morte stessa diventa strumento di repressione. Sia che la morte venga temuta come una minaccia costante, o venga esaltata come il sacrificio supremo, o accettata come fatalità, l’educazione all’accettazione della morte

⁶ *Ivi*, 32.

⁷ Horkheimer e Adorno 1966, 12.

⁸ *Ivi*, 3.

⁹ *Ivi*, 42.

introduce nella vita fin da principio un elemento di capitolazione – di capitolazione e di sottomissione. Essa soffoca gli sforzi ‘utopistici’.¹⁰

Ed è proprio la riflessione marcusiana sul rapporto tra Eros e Thanatos ad attirare l’attenzione di Pasolini:

Penso, anch’io, che in tutte le civiltà ‘agrarie’ o paleoindustriali, e probabilmente nella nostra ben più di quanto lo supponiamo, la rassegnazione alla morte funga da tecnica di sottomissione al potere. In questo senso, le religioni hanno una funzione repressiva, di essenza radicalmente reazionaria, in quanto rafforzano l’assuefazione al potere.¹¹

La strutturazione della società contemporanea rispecchia l’immagine weberiana della “gabbia di acciaio”, la metafora con cui il sociologo tedesco denuncia la sottomissione dell’individuo moderno alle leggi dettate dall’economia capitalistica e dalla burocrazia. Davanti allo sviluppo dilagante del capitalismo, Weber ipotizza un epilogo catastrofico:

Nessuno sa ancora chi, in futuro, abiterà in quella gabbia, e se alla fine di tale sviluppo immane ci saranno profezie nuovissime o una possente rinascita di antichi pensieri e ideali, o se invece (qualora non accadesse nessuna delle due cose) avrà luogo una sorta di pietrificazione meccanizzata, adorna di una specie di importanza convulsamente, spasmodicamente autoattribuitasi.¹²

Analogamente, nell’ottica di Marcuse,

l’intero mondo del lavoro e degli svaghi è diventato un sistema di oggetti animati e inanimati – tutti egualmente sottomessi all’amministrazione. L’esistenza umana in questo mondo è diventata puro materiale, materia prima, e non ha più in sé il principio del proprio movimento. Questo stato di ossificazione incide anche sugli istinti, sulle loro inibizioni e modifiche”.¹³

Pasolini si associa al pensiero di Weber e dei filosofi della scuola di Francoforte parlando di Nuova Barbarie, espressione con cui l’intellettuale dipinge lo stato d’imborghesimento della società italiana.

¹⁰ Marcuse 2001, 223-24. Si veda anche *ivi*, 76: “La libido è stata deviata per consentire prestazioni socialmente utili, e l’individuo lavora per se stesso soltanto in quanto lavora per l’apparato”.

¹¹ P. P. Pasolini, “Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot (1969-1975)” in Pasolini 1999, 1468.

¹² Weber 2012, 238-39.

¹³ Marcuse 2001, 122.

‘Preistorica’ è in questo caso la ‘barbarie’ tecnocratica, basata, per dirla con Stefano Murri, “sul depauperamento della coscienza e sull’assimilazione e la digestione di ogni diversità, attraverso un’irresistibile estetizzazione della merce”.¹⁴

In risposta al declino della società contemporanea, Pasolini promuove un ideale di umanità capace di trascendere la realtà e di liberarsi dalle costrizioni imposte dalla società borghese. L’intellettuale spera che, tramite la vocazione artistica, possa risvegliare nelle coscienze intorpidite dei borghesi i valori delle civiltà arcaiche.

La missione culturale di Pasolini presenta punti di contatto anche con l’approccio che Michel Foucault adotta in *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane* (1966), il cui scopo è “ritrovare ciò a partire da cui conoscenze e teorie sono state possibili [e] in base a quale spazio d’ordine si è costituito il sapere”.¹⁵ Per il filosofo strutturalista, l’archeologia è il metodo più confacente a rileggere la Storia sulla base delle ‘epistemi’ – strutture che definiscono il pensiero umano in ogni epoca storica – e ad accettare la finitudine dell’essere umano che, da perno della conoscenza, diventa oggetto di studio della Storia:

Stranamente, l’uomo – la conoscenza del quale passa per occhi ingenui come la più antica indagine da Socrate in poi – non è probabilmente altro che una certa lacerazione nell’ordine delle cose, una configurazione, comunque, tracciata dalla disposizione nuova che egli ha recentemente assunto nel sapere. Sono nate di qui tutte le chimere dei nuovi umanesimi, tutte le facilità d’una “antropologia” intesa come riflessione generale, semipositiva, semifilosofica sull’uomo.¹⁶

La problematica della degenerazione dell’umano costituisce il tema cruciale dell’ultimo Pasolini, che proprio dal rifiuto della tradizione umanistica, ormai banalizzata dalla massificazione, trae le basi per un ultimo disperato tentativo di recuperare l’autentico umanesimo. A tal riguardo, Federico Sollazzo sottolinea che

[q]uello che Pasolini rimpiange è la scomparsa di un tipo d’uomo che sia in grado di trascendere la realtà, potendo così realizzare diversi modi d’esistenza; per questo la nostalgia pasoliniana non è mancanza di ciò che è stato e ora non è più, ma nostalgia di ciò che ancora non è stato ma potrebbe essere.¹⁷

¹⁴ Murri 2014, 19.

¹⁵ Foucault 1967, 11.

¹⁶ Foucault 2016, 13.

¹⁷ F. Sollazzo, “Pasolini con Marcuse” in Kirchmayr 2016, 109.

Da tali premesse ha origine la concezione di ‘disincanto’ dell’Occidente secolarizzato, in cui, *rebus sic stantibus*, il divino nelle sue forme tradizionali non desterebbe più l’interesse umano.¹⁸ Come ha sottolineato Walter Siti in merito a *Petrolio* (1992), l’opera pasoliniana “sembra andare nella direzione del disincanto civile e del desiderio che Dio, alla fine di un ciclo cosmico, si riprenda ‘tutto ciò che ha creato’”.¹⁹

Tuttavia, numerosi studiosi, quali Jason Ā. Josephson-Storm, al ‘disincanto’ weberiano prediligono il concetto di ‘reincanto’ (*re-enchantment*), per via del fascino che la magia e l’occulto hanno continuato a infondere in intellettuali di diversi campi d’indagine in seguito alla rivoluzione scientifica. Con l’intento di scardinare le nozioni convenzionali del concetto di modernità, lo studioso analizza diversi esempi in cui le affinità tra scienza e magia sono innumerevoli, a conferma che la ragione non estirpa la superstizione. Così Josephson-Storm esorta a non stupirsi davanti a casi in cui rituali spiritici e pratiche scientifiche si sfiorano, arrivando a condividere lo stesso spazio simbolico.²⁰

Per tale spiritualismo eclettico e anti-ecclesiastico lo studioso Christopher Partridge ha coniato il termine *occulture*, che copre la vasta gamma di credenze e pratiche associate all’esoterismo, al misticismo, al paganesimo e ai movimenti teosofici.²¹ Questi ultimi trovano terreno fertile in America, la culla dello spiritismo moderno e della teosofia proclamata dalla Società Teosofica (l’associazione fondata da Helena Petrovna Blavatsky e dal colonnello Henry Steel Olcott nel 1875).²² Ambedue i movimenti sono accomunati dal tentativo di definire il soprannaturale in maniera più soddisfacente delle religioni ufficiali e del materialismo.

Anche in Europa, a cavallo tra Ottocento e Novecento, si assiste al successo senza precedenti dell’esoterismo in tutte le sue manifestazioni, quali lo spiritismo, la telepatia, la magia e

¹⁸ Berger 2011, 9: “But the spokesman of traditional religion who thunders against a godless age, the ‘progressive’ intellectual who hails its coming, and the dispassionate analyst who merely registers it have in common the recognition that such, indeed, is our situation — an age in which the divine, at least in its classical forms, has receded into the background of human concern and consciousness”.

¹⁹ Cfr. W. Siti, “Postfazione” in Pasolini 2022, 786.

²⁰ Cfr. Josephson-Storm 2017, 3.

²¹ Cfr. Partridge 2004, 68.

²² Sull’impatto che lo spiritismo e la Società Teosofica ebbero in Europa e, nello specifico, in Italia, si vedano Guenon 1974, 22-24 (volume, tra l’altro, presente nella biblioteca privata di Pasolini); Eliade 1982, 51-75; Noll 1994, 64-69; Foni 2007a, 132; S. Cigliana, “Spiritismo, ‘ricerca psichica’, paranormale” in Cazzaniga 2010, 521-46; M. Pasi, “Teosofia e antroposofia nell’Italia del primo Novecento” in Cazzaniga 2010, 569-98; Camilletti 2023, 64-65.

l'occulto. Secondo Alberto Abruzzese, l'incremento dei rapporti economici e sociali della civiltà industriale ha favorito la nascita della letteratura fantastica, corredata di tematiche inerenti al nuovo stile di vita dominato dal capitale (mostri meccanici generati dalla tecnologia, alieni e mondi alternativi). Come nota lo studioso, il cinema hollywoodiano “aveva i suoi antecedenti nei romanzi d'appendice e dell'orrore straordinariamente diffusi nelle masse proletarie [europee] capaci di leggere (dunque produttivamente evolute)”.²³ Inoltre, in seguito all'interesse verso il soprannaturale, anche lo studio dell'inconscio in chiave psicanalitica penetra nella letteratura fantastica.

La popolarità dei fenomeni paranormali raggiunge pure gli ambienti accademici, in cui illustri intellettuali, quali Ludwing Klages (uno dei membri del 'Circolo Cosmico') e Carl Gustav Jung, svolgono un ruolo chiave nella circolazione di nuove 'mode' e credi religiosi. L'influenza di Klages è riscontrabile nell'evoluzione del pensiero junghiano, che associa a un vitalismo biologico il culto della Madre Terra e la teoria del matriarcato sostenuta da Bachofen.²⁴ Anche nell'apertura mostrata da Walter Benjamin verso l'esoterismo si avverte il prestigio di Klages, la cui critica all'illuminismo è persino accolta (seppur parzialmente) da Adorno e Horkheimer.²⁵

Ma si pensi anche alle teorie rivoluzionarie dello psichiatra austriaco Otto Gross, che orienta la psicanalisi verso la liberazione dell'essere umano dall'autoritarismo borghese, il principale ostacolo, a suo avviso, al pieno godimento della sessualità.²⁶ In veste di carismatico promotore della libertà sessuale, Gross assume un ruolo considerevole non solo nell'esistenza di Jung, ma anche all'interno della comunità utopica che sei giovani idealisti – le sorelle Ida e Jenny Hofmann, i fratelli Karl e Gustav Gräser, Henri Oedenkoven e Lotte Hattemer – fondano agli inizi del Novecento ad Ascona, in Svizzera, presso il monte Monescia, da essi ribattezzato Monte Verità, in quanto luogo di riscoperta dell'autenticità primigenia.

Lo scopo primario di questi riformatori, infatti, è quello di ribellarsi alle regole coercitive della società borghese, adottando uno stile di vita all'insegna della semplicità e della purezza del corpo e della mente.

²³ Abruzzese 1973, 198. Cfr. Id. 2007, 84: “È certamente la crescita dei rapporti di produzione della civiltà industriale a creare i presupposti della letteratura fantastica, a fondare il ciclo della creazione artistica di massa su un immaginario collettivo materialisticamente determinato dal capitale”.

²⁴ Si veda a riguardo Noll 1994, 169.

²⁵ Cfr. Josephson-Storm 2017, 239.

²⁶ Sulla figura di Gross e sui rapporti tra lui e Jung, si vedano Green 1986, 17-50; Noll 1994, 151-69; Id. 1997, 70-91.

In poco tempo, Ascona diviene un polo di attrazione di artisti, psicanalisti e intellettuali desiderosi di stabilire un contatto primordiale con l'esterno, al fine di recuperare il senso di sacralità, ormai scomparso dal mondo civilizzato, nella natura selvaggia o nelle civiltà adamitiche.²⁷

Non sorprende, quindi, che per Gross la cittadina svizzera abbia rappresentato l'ideale alternativa alla realtà patriarcale in cui era cresciuto.²⁸ Tuttavia, l'estremismo anarchico di Gross, che non esitò a introdurre nelle sue sedute terapeutiche anche l'uso di stupefacenti, gettò ombra sulla sua persona, soprattutto in seguito a episodi drammatici di suicidi femminili. Anche Weber, colpito dallo slancio religioso dei movimenti neopagani tedeschi attivi agli inizi del Novecento, compare tra i visitatori del Monte Verità.²⁹

Eppure, è grazie all'incontro con lo psichiatra austriaco che Jung matura i suoi interessi verso l'esoterismo, i culti misterici e l'alchimia, attraverso cui riscopre "una conciliazione della ricerca scientifica con un'ermeneutica non riduttiva delle potenze psichiche all'opera nei miti e nei riti delle religioni".³⁰ Jung diventa pure uno dei sostenitori delle conferenze estive organizzate a Casa Eranos, ad Ascona, introdotte nel 1933 da Olga Froebe Kaptey e finalizzate all'esplorazione dell'animo umano.

Jung è mosso principalmente dalla convinzione che la psicanalisi, diversamente dal formalismo del Cristianesimo, possa offrire una maggiore conoscenza dell'animo umano e dei meccanismi della società contemporanea. Risalendo alle cause del 'fallimento' del cristianesimo, il discepolo di Freud lo interpreta come una religione svuotata di senso:

[la cultura cristiana] ha dimostrato di essere spaventosamente vuota, una vernice esterna; l'uomo interiore non ne è stato raggiunto ed è quindi rimasto inalterato. Lo stato dell'anima non corrisponde a ciò che viene creduto esteriormente. Il cristiano non ha camminato con la sua anima di pari passo con lo sviluppo esteriore. Esternamente c'è tutto, in immagini e in parole, nella Chiesa e nella Bibbia. Interiormente non c'è nulla. Interiormente dominano, più che mai, divinità arcaiche; questo significa che ciò che interiormente corrisponde all'immagine divina esteriore è rimasto senza sviluppo per mancanza di cultura psichica e quindi è arenato nel paganesimo.³¹

²⁷ S. Risaliti, "Monte Verità a Firenze" in Mongini *et al.* 2022, 7.

²⁸ Cfr. Green 1986, 27. Gross ebbe un rapporto conflittuale con il padre proprio per le sue idee anarchiche.

²⁹ Cfr. Bollman 2017, 166-67. A riguardo, si vedano Green 1986, 35; Noll 1994, 89 e 154.

³⁰ R. Màdera, "Freud e Jung alla conquista del segreto del mito" in Leghissa e Manera 2020, 45.

³¹ Cfr. Jung 1981, 15. Cfr. anche Noll 1994, 128.

Nella prospettiva di Jung, il successo della psicanalisi si deve alla presenza degli archetipi, schemi innati dell'inconscio collettivo e manifestazioni di una *libido* concepita come energia psichica indefinibile, non strettamente di natura sessuale, come aveva sostenuto Freud. Secondo la teoria junghiana, le immagini archetipiche, sedimentate nei rituali e nei simboli, permetterebbero all'essere umano di mantenere un contatto con le forze inconse più recondite e di confrontarsi con la parte più oscura della propria personalità:

L'archetipo, che l'esplorazione dell'inconscio avvicina alla coscienza, pone dunque a confronto l'individuo con la contraddittorietà abissale della natura umana, dandogli in questo modo la possibilità di un'esperienza assolutamente immediata di luce e tenebre, di Cristo e diavolo.³²

È ben noto come l'estremo zelo religioso junghiano, basato sulla commistione di elementi precristiani e dionisiaci, abbia suscitato le rimostranze di Freud, che, sebbene fosse partito “dal presupposto che l'applicazione della psicanalisi (potesse) gettare una certa luce su altri fenomeni cosiddetti occulti”³³, non conferì mai una validità scientifica all'occultismo. Allo stesso tempo, anche il fondatore della psicanalisi, studiando la telepatia in chiave onirica, assunse un atteggiamento meno aprioristico verso l'occulto:

Quando, più di dieci anni fa, si presentarono per la prima volta al mio orizzonte, anch'io temetti che fosse minacciata la nostra visione scientifica del mondo; ebbi timore che, nel caso in cui alcuni aspetti dell'occultismo si mostrassero validi, essa dovrebbe cedere il posto allo spiritismo o al misticismo. Oggi penso diversamente; credo che non sia segno di grande fiducia nella scienza il non stimarla capace di accogliere e rielaborare anche ciò che risultasse esserci di vero nelle affermazioni occultistiche. E per quanto concerne in particolare la trasmissione del pensiero, essa sembra anzi favorire l'estendersi della mentalità scientifica – gli avversari dicono: meccanicistica – al campo spirituale, così difficile da imprigionare.³⁴

³² Jung 1981, 23. Cfr. anche Noll 1994, 222: “Deification is not necessarily lunacy, he wishes us to believe, but direct experience of a transcendental realm (transcendental, that is, from the point of view of the individual ego): the impersonal unconscious. Attempts to “annex” contents of the unconscious, especially the impersonal unconscious, enlarge and bloat the individual personality, leading to a state of subjective godlikeness”.

³³ Freud 1980, 78. Cfr. Noll 1994, 189.

³⁴ Freud 1980, 94.

In un altro passo, Freud si sbilancia fino ad esprimere una forma di gratitudine nei confronti degli occultisti, dal momento che i racconti miracolosi dell'antichità, benché non dimostrabili, “non sono [neppure] confutabili in tutto e per tutto”.³⁵

La cultura esoterica, assieme al fantastico,³⁶ riscuote successo anche nell'Italia postrisorgimentale, dove fanno il loro ingresso non solo le teorie di pensatori quali Freud e Nietzsche, ma anche le dottrine teosofiche e antroposofiche.³⁷ Numerosi sono gli scrittori italiani che hanno avuto contatto con lo spiritismo: Luigi Capuana, Luigi Pirandello, Antonio Fogazzaro, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, per citare alcuni esempi.³⁸ Come dimostra Fabrizio Foni, *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Pirandello “è in parte una fotografia, beffarda ma partecipe, dell'attenzione che si diffondeva agli inizi del Novecento verso lo spiritismo, la teosofia e le scienze occulte in genere”³⁹. Sulla stessa linea, anche “l'intera esistenza di Capuana risulta contraddistinta a più riprese da avvicinamenti all'ignoto, che si tratti ora di alchimia e di cabala, ora di magia nera, ora di magnetismo o di Spiritismo”.⁴⁰

Inoltre, l'infiltrazione del paranormale nei racconti d'appendice pubblicati su celebri riviste settimanali quali la “Domenica del Corriere” costituiscono una prova palpabile di quella “sottotraccia spiritico-magnetica, [...] che dalla metà dell'Ottocento si ramifica e si estende per larga parte del Novecento”.⁴¹

I movimenti esoterici e neospiritualisti italiani, dopo lo scioglimento della Società Teosofica imposto nel 1939 dalla dittatura fascista, continuarono ad operare in clandestinità.⁴² Ma, nell'immediato dopoguerra, si assiste a un vero e proprio *revival* della fascinazione per il soprannaturale riscontrabile nel panorama editoriale e cinematografico.

³⁵ *Ivi*, 72-73.

³⁶ Sulla definizione del fantastico come modo letterario, si rimanda a Ceserani 1996 49-58; Lazzarin 2000, 5-23. In aggiunta, sui tre modelli teorici di fantastico ‘colto’ (Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo, autori dei due volumi di *Notturmo italiano*, 1983) ‘intellettuale’ (secondo la teoria di Italo Calvino) e ‘magico-surreale’ (espressione coniata in tono polemico ed ironico da Gianfranco Contini ne *Italie magique*, 1946) e sul dibattito intorno al fantastico, si vedano Jackson 1991, 100-05; Lazzarin 2016 1-44; Foni 2007a, 2-6; Camilletti 2018a, 8-10.

³⁷ Cfr. M. Pasi, “Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento” in Cazzaniga 2010, 569-598; Ruggiero 2019, 75-92.

³⁸ Per un approfondimento sulla tematica, si rimanda a Ruggiero 2019, 96-133.

³⁹ Foni 2007a, 122.

⁴⁰ *Id.* 2007b, 398.

⁴¹ Camilletti 2019, 83.

⁴² Cfr. M. Rossi, “Neopaganesimo e arti magiche nel periodo fascista” in Cazzaniga 2010, 599-627.

Tra i vari successi spicca la popolarità che acquisì la Collana viola – “Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici” – apparsa presso Einaudi nel 1948 su iniziativa di Ernesto De Martino. In qualità di membro della Sim (Società italiana di Metapsichica), l’antropologo propose all’editore di pubblicare opere di metapsichica ancora ignote al pubblico colto italiano.⁴³

Dal carteggio tra il direttore della collana Cesare Pavese e De Martino emerge il ruolo cruciale che quest’ultimo rivestì nella scelta dei testi da pubblicare, soprattutto in merito alla *vexata quaestio* delle introduzioni che dovevano precedere ogni opera:

Bisognava esplicitamente dire, in breve nel catalogo e più diffusamente nel bollettino, che cosa si intendeva fare; bisognava far precedere *ogni* opera da una introduzione che la ambientasse nel clima culturale italiano e guidasse il lettore sprovvisto a leggere criticamente l’opera presentata. Altrimenti, a mio avviso, si corre un rischio: di favorire mode e infatuamenti pericolosi, e di provvedere non già all’allargamento dell’orizzonte umanistico ma al costituirsi di nuovi dilettantismi. La cosa era tanto più necessaria per la nostra collezione in quanto si toccavano qui argomenti senza tradizione specifica nella nostra cultura nazionale: stava a noi stabilire il riattacco con la tradizione, soprattutto attraverso le introduzioni.⁴⁴

Dietro alla problematica delle prefazioni si cela una generale renitenza all’irrazionale in un’Italia paralizzata dall’ideologia crociana per un verso e dalla Chiesa cattolica per un altro. Nonostante ciò, la Collana esercitò una forte attrattiva sugli intellettuali italiani, Pasolini incluso, che si ispirò alle opere di diversi autori della collana – quali James George Frazer e Mircea Eliade – per i film del suo ‘cinema di poesia’. Inoltre, la Collana viola servì a De Martino per divulgare le sue teorie che portarono altri registi italiani, quali Cecilia Mangini e Luigi Di Gianni, ad esplorare il Meridione, sede di una ritualità arcaica superstite agli stravolgimenti del capitalismo.

In questa rinascita dell’irrazionale, che si tratti di fantastico, di spiritismo, di magia e di occultismo, l’opera pasoliniana non rimane ai margini. Sulla scia di De Martino, Pasolini si addentra nelle realtà emarginate dell’Italia meridionale e ne valorizza la vivacità primordiale, che, successivamente, associa alla solarità delle culture emergenti.

⁴³ Cfr. Pavese e De Martino 2022, 68, 129, 142. Si veda anche S. Mancini, “Fra pensiero simbolico, religione civile e metapsichica: la storia delle religioni nel primo Novecento italiano” in Cazzaniga 2010, 656.

⁴⁴ Pavese e De Martino 2022, 142-43 (corsivo nell’originale).

Ed è dalla ‘viscerale’ passione che Pasolini nutre per le civiltà rurali e precapitalistiche che originano opere innovative quali l’*Orestide* e gli adattamenti teatrali e cinematografici ispirati al mito greco, in cui il poeta-regista “ha eliminato ogni diaframma classicistico e ha evitato contorsioni psicologistiche e cioè modernizzanti”.⁴⁵

Sulla rivisitazione dell’antico in chiave anticlassicistica il pensiero di Pasolini si incontra con quello di Eric Robertson Dodds, il cui celebre contributo *The Greeks and the Irrational (I Greci e l’irrazionale, 1951)*, incentrato sulla permanenza di antichi rituali dall’età omerica fino al IV secolo, costituisce un punto di riferimento imprescindibile nel rinnovato interesse per l’irrazionale.⁴⁶ In nome di un comparativismo storico e letterario, Dodds evidenzia come l’incontro con il soprannaturale nel mondo antico, comprovato dagli innumerevoli esempi di possessione divina e di esperienze oniriche, presenti punti di contatto con gli orientamenti antiscientisti dell’età contemporanea:

Anche noi abbiamo conosciuto per esperienza diretta una grande epoca di razionalismo, caratterizzata da progressi scientifici che le epoche precedenti avrebbero ritenuto impossibili, e che presentò all’umanità la prospettiva di una società assai più aperta di tutte quelle finora conosciute. E negli ultimi quarant’anni abbiamo potuto avvertire anche qualcos’altro: i sintomi inconfondibili di un ripiegamento di fronte a quella prospettiva.⁴⁷

In contrasto con una visione eurocentrica della Grecia classica, da sempre considerata culla della civiltà occidentale e del razionalismo moderno, Dodds avvalorava il tema dell’irrazionalità come approccio paradossalmente più ‘autentico’ all’esistenza.

Nella prefazione al volume di Dodds, Riccardo Di Donato riflette su una chiosa aggiunta da Arnaldo Momigliano nella recensione al libro apparsa nella “Rivista Storica Italiana” (1951), in cui lo storico ricollegava fenomeni culturali studiati da Dodds alla divergenza di vedute tra Benedetto Croce e De Martino:

La polemica su Il Mondo magico di Ernesto de Martino e il suo stretto rapporto con la possibilità stessa dello studio storico dell’irrazionale non era sfuggita allo

⁴⁵ L. E. Rossi, “L’approccio non classicistico di Pasolini alla tragedia attica” in Colesanti e Nicolai 2020, 289.

⁴⁶ Cfr. Sansone 2002, 184: “While Pasolini’s engagement with Dodds is less transparent than his borrowings from other scholars, they, in any case, share an attitude toward the ancient past. Both held that the recovery of the ‘irrational’ would serve as a corrective to the ingrained rationality of the present, not being found as much as being retrojected into antiquity”.

⁴⁷ Dodds 2009, 309.

*studioso italiano che, non dimentichiamolo, in quegli anni viveva a Oxford e insegnava a Bristol. La nota mi è parsa importante perché permette di capire l'interesse ma anche l'ironia con cui Momigliano accolse, nel 1987, le scoperte documentarie che dimostravano le fonti di questi interessi demartiniani.*⁴⁸

L'annotazione di Momigliano rappresenta un'ulteriore testimonianza dell'acceso dibattito sul soprannaturale e sui rituali magici, retaggi di un passato arcaico mai definitivamente scomparso.

Lo scopo primario di questo capitolo è quindi una rilettura dell'opera pasoliniana alla luce della dicotomia disincanto/reincanto e del clima culturale coevo, caratterizzato da un rinnovato interesse per l'irrazionale, anche all'interno della borghesia che lo stesso Pasolini ritiene come la radice del male sociale.

4.2 La scoperta dell'irrazionale tra erotismo e sconfinata immaginazione

L'adolescenza di Pasolini è contrassegnata da letture di autori controversi come Arthur Rimbaud e Freud, che maturarono in lui una profonda avversione verso il regime fascista e il cattolicesimo. Fin dagli esordi letterari, Pasolini esorta le nuove generazioni a riscoprire la civiltà del passato nell'intimità del focolare domestico, con un invito a svincolarsi da ogni forma di moralismo corruttore:

e se ora da molte parti – e ancora privatamente – si avverte una mancanza di una matura e alta civiltà che ci raccolga, noi, questa civiltà, la potremo ritrovare risalendo alle sue origini lontane e immutabili, per cui energie sempre nuove la rinnovano e la proteggono, come avviene nella natura. La potremo ritrovare chiudendoci a lungo in noi stessi, e muovendoci nello stretto cerchio che una vita familiare – fatta densissima – ci riserba, all'ombra del nostro focolare, sotto le foglie dei nostri orti, tra i gesti, che da secoli non mutano, degli uomini ingenui. Questa antica civiltà non ci potrà deludere, se da essa potremo far scaturire nuove sorgenti.⁴⁹

La contaminazione tra classicismo e spirito romantico, che caratterizza l'opera pasoliniana in embrione, consente al giovane autore di vivere più serenamente la propria omosessualità tra

⁴⁸ Cfr. R. Di Donato, "I Greci, l'irrazionale e noi" in Dodds 2009, 28: " (corsivo nell'originale).

⁴⁹ P. P. Pasolini, P. P. "Saggi sparsi [1942-1973]" in Pasolini 1999, 19.

la contemplazione della natura e l'erotismo idilliaco. Ma il peso insostenibile di quella che Pasolini considerò una malattia ereditaria⁵⁰ lo costrinse a gettare la maschera con la scrittura più 'scandalosa' di *Amado mio* – composto tra il 1947 e il 1950 e pubblicato postumo nel 1982 – in cui l'autore affrontò la tematica dell'omosessualità: “suppongo addirittura che qualcuno, se io dicessi il nome del peccato... forse non leggerebbe nemmeno la prima pagina del libro”.⁵¹ Nella storia di Paolo e Desiderio si materializza la contraddizione tra autopunizione (Paolo) e violenta spudoratezza (Desiderio) che caratterizza l'esperienza omoerotica pasoliniana. Tale impasse rappresentò per l'autore una condanna perenne senza possibilità di redenzione.⁵²

Della stessa tipologia sono i *Quaderni rossi* – conosciuti anche con i titoli *Pagine involontarie* e *Il romanzo di Narciso* – scritti diaristici composti tra il giugno del 1946 e il dicembre del 1947 (cinque dei quali pubblicati in forma romanzesca col titolo *Atti impuri*). Assieme al romanzo *Amado mio*, quest'opera 'segreta' consente di conoscere gli aspetti più reconditi della personalità di Pasolini, in particolare la sua fervida immaginazione.

L'intellettuale, con sguardo retrospettivo, confessa che all'età di tre anni guardava affascinato i ragazzi di Belluno mentre giocavano nei giardini pubblici e “aveva già tanta fantasia da inventarsi un nome per quel sentimento. Già allora cominciava ad essere compensato”.⁵³

In una diversa circostanza, il tonfo degli zoccoli dei cavalli assume connotati magici nella percezione del piccolo Pasolini: “mi affascinava come qualcosa di magico e di misterioso”.⁵⁴

In un altro episodio, risalente all'età di cinque anni, l'autore ricorda di essere rimasto folgorato davanti all'immagine di una brochure pubblicitaria che era stata distribuita al cinematografo e che raffigurava un uomo divorato da una tigre:

Ricordo una sola illustrazione ma la ricordo con una precisione che mi turba ancora. Quanto la osservai! Che soggezione, che voluttà mi diede! La divoravo con gli occhi, e tutti i miei sensi erano eccitati per poterla gustare a fondo. [...] La figura rappresentava un uomo riverso tra le zampe di una tigre. Del suo corpo si vedevano solo il capo e il dorso; il resto scompariva (lo immagino ora) sotto la pancia della belva. Ma io credetti invece che il resto del corpo fosse stato ingoiato, proprio come

⁵⁰ Cfr. N. Naldini, “Un fatto privato”. Appunti di una conversazione” in Casi 1990, 13-14.

⁵¹ P. P. Pasolini, “Prefazione ad *Atti impuri* e *Amado mio*” in Pasolini 2010, 269.

⁵² *Ibidem*, 269-70.

⁵³ P. P. Pasolini, “*Pagine involontarie (Romanzo)*” in Pasolini 2010, 134.

⁵⁴ *Ibidem*.

un topo tra le fauci del gatto...Il giovane avventuriero, del resto, pareva ancora vivo, e conscio di essere semidivorato dalla tigre stupenda.⁵⁵

Come nota Roberto Chiesi, il cinema “viene subito assimilato da Pasolini a un’esperienza onirica, che affonda nel profondo di pulsioni carnali”.⁵⁶ L’intellettuale, infatti, identifica l’eccitamento provocato da quell’illustrazione con la passione per i giovani di Belluno, a tal punto da desiderare ossessivamente di trovarsi lui stesso nella foresta ed essere divorato.⁵⁷

Anche *Operetta marina* (1950) si distingue tra gli scritti dove sono riportati i ricordi di Pasolini legati al periodo dell’infanzia. Come scrive Naldini, quest’opera è “frutto di un complesso e mutevole disegno narrativo che ha come soggetto il mare in una serie di simbologie storiche e meta-storiche”.⁵⁸

In questo scritto autobiografico vengono menzionate le opere di Emilio Salgari, che ebbe un impatto notevole sul percorso di formazione di Pasolini: “Nessuna [delle letture] in tutti gli anni seguenti sarebbe stata così abbandonata, così violenta nell’assorbire l’impegno dei sensi in un calore fantastico stupendo di ricchezza visiva, così interamente applicata su tutta la mia coscienza”.⁵⁹ In particolare, il mare dei racconti salgariani, “regno dell’arbitrio interiore” per l’autore,⁶⁰ assieme a quello mitico del mondo omerico, assurge a spazio simbolico di evasione dalla realtà:

era come se la materia su cui si incideva la mia vita sacilese, con tutte le sue polveri e i suoi soli [...] avesse potuto incrinarsi, e, aprendosi, mostrarmi in uno spazio non vero, eppure perfettamente reale, inchiodato su pagine che essendo un mezzo invisibile erano in effetti reali, sconfinati paesi. Dentro quella dimensione interna, in cui mi facevano sprofondare le letture di Salgari, io, appunto [...] perdevo la mia persona divenendo spazio. Non era più possibile definire il limite, nella mediazione assolutamente immediata del leggere, dove io cessavo di estendermi e si estendevano, struggenti perché in pura funzione di realtà, i Sahara o le Indie.⁶¹

⁵⁵ Cfr. *ivi*, 135.

⁵⁶ R. Chiesi, “‘Il cinema *agiva*’. Bologna nella formazione cinematografica di Pasolini e nel suo immaginario di cineasta” in Bazzocchi e Chiesi 2022, 121.

⁵⁷ P. P. Pasolini, “Pagine involontarie (Romanzo)” in Pasolini 2010, 135.

⁵⁸ N. Naldini, “Introduzione” in Pasolini 2015a.

⁵⁹ P. P. Pasolini, “Operetta marina” in Pasolini 2010, 411.

⁶⁰ Id., “Operetta marina” in Pasolini 2010, 415.

⁶¹ *Ivi*, 411-12.

La digressione pasoliniana conferma l'eccezionalità di Salgari di far catapultare il piccolo lettore in luoghi remoti che acquistano vitalità grazie alle avventure mozzafiato, in cui ricorrono anche elementi fantastici: "FUI (benché con la leggerezza puramente visiva di un alato) in quelle città, in quei mari di altri continenti. Vi partecipavo mantenendo nella partecipazione quella distanza dovuta alla scrittura che in me come lettore era invece folle prossimità".⁶²

Com'è noto, tra la metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, Salgari fu il pioniere della narrativa d'avventura, nonché promotore del fantastico popolare. Gli studiosi salgariani Claudio Gallo e Giuseppe Bonomi hanno dimostrato come lo scrittore rappresenti nella cultura italiana "un'alternativa al *novel*, al testo che scava in profondità, che ha come riferimento i caratteri e l'introspezione dei personaggi, la realtà contrapposta al sogno, alla fantasia e alla *fiction*".⁶³

Salgari si distingue, inoltre, per una certa "inclinazione per le situazioni spaventose o raccapriccianti".⁶⁴ I suoi romanzi, ricchi di ambientazioni esotiche, riscossero successo fin dalle prime uscite in appendice su periodici illustrati, quali "Il Giornale Illustrato dei viaggi e delle avventure di terra e di mare", o su riviste come "Per Terra e per Mare" (1904-1906), diretta per l'appunto da Salgari. Questo spiega che, per citare nuovamente Gallo e Bonomi,

[s]enza Salgari il periodo storico tra fine Ottocento e inizio Novecento non sarebbe comprensibile, non si percepirebbe compiutamente la voglia di conoscere e di viaggiare, il fascino dell'Oriente, la fiducia nel progresso, la traduzione di questi e di altri orientamenti culturali in testi letterari popolari e non, divulgati e accomunati con il marchio dell'Avventura.⁶⁵

Allo stesso modo, agli occhi di Pasolini, nella cornice mitologica del mondo omerico sono incastonate scene di "pura giocosità, materia di avventura in sé, in cui, ad esempio, Ulisse, [è] un dodicenne mascherato da Ulisse, [con il risultato di] una sproporzione meravigliosa tra il protagonista dell'avventura e l'esterno di questa".⁶⁶

È singolare che sia un'illustrazione de "La Domenica del Corriere" a innescare nel ragazzo un senso di rigetto verso la modernità del suo tempo che, in seguito, sarebbe stato l'elemento

⁶² *Ivi*, 412.

⁶³ Gallo e Bonomi 2011, 316-19.

⁶⁴ Foni 2011, 27.

⁶⁵ Cfr. Gallo e Bonomi 2011, 315:

⁶⁶ P. P. Pasolini, "Operetta marina" in Pasolini 2010, 388.

propulsore della sua lotta al capitalismo. Pasolini, infatti, nel salotto di casa di due suoi amici borghesi, rimane colpito dall'abissale differenza tra il grigiore della battaglia di Port Arthur raffigurata nel settimanale e la poeticità del mare di Omero:

La battaglia di Port Arthur era dunque tutta intrisa di quel borghese, lombardo sapore, tanto più che la raccolta delle “Domeniche del Corriere” si copriva di polvere, chiusa da decenni come in una topaia, nello scaffale di un salottino [...] Così, inalandomi di polvere vecchia come un cinquantennio di storia patria e cosparsa di fossili escrementi di ratti morti di vecchiaia, la “Domenica del Corriere”, più che di battaglie asiatiche, risuonava visceralmente nelle più discoste membrane dell'inconscio, delle abitudini di un vicinissimo mondo normale e sconosciuto.⁶⁷

Fin dalla prima uscita nel 1899, “La Domenica del Corriere”, grazie alle affascinanti copertine di Achille Beltrame, aveva rappresentato uno dei principali veicoli di informazione in Italia, una rivista che, per dirla con Foni, “[era] servita da catalizzatore dell'immaginario collettivo: un meccanismo fascinosamente perverso di evasione e informazione ambigualmente mischiate”.⁶⁸

Di fatto la copertina della rivista, sebbene sia “intrisa di sapore borghese”, alimenta l'estro poetico con cui Pasolini, nel descrivere la sua “sindrome marina”, dipinge il mare come luogo preumano che “ci invita a ritornare al principio di una storia, cioè non solo a essere sempre, beatamente, indifferenziatamente noi stessi, ma a essere anche quello che siamo stati”.⁶⁹

Lo sguardo retrospettivo che l'autore rivolge al “periodo eroico”⁷⁰ della sua vita è dunque un modo per rifugiarsi nuovamente nell'ambiente friulano, da cui era stato costretto a fuggire in

⁶⁷ *Ivi*, 386. Si veda anche *Ivi*, 385-86: “[...] una borghesia, che come avviene nelle piccole città ricche, aveva assorbito il popolo, lo aveva fatto praticante delle sue opinioni, e getto nelle sopravvissute abitudini dialettali in cui era andato perduto il sacrilego splendore anticristiano, antisociale”.

⁶⁸ Foni 2010, 14. Cfr. anche F. Foni e I. Incarico, “Drawing-Room Shivers: Spiritualism and Uneasy Presences on the Pages of *La Domenica del Corriere*” in Aloisi e Camilletti, 166: “[T]he presence of news and feature articles in such magazines dealing with the same topics would nourish a fascination for this popular narrative (almost always definable as ‘lowbrow’, sometimes ‘middle-brow’, but very rarely ‘high-brow’), but simultaneously affirms its adherence to contemporary social realities”.

⁶⁹ P. P. Pasolini, “Operetta marina” in Pasolini 2010, 393.

⁷⁰ In un'intervista con Dacia Maraini del maggio 1971 Pasolini dichiara: “Fino ai trent'anni l'ho rimpianta [l'infanzia] e l'ho narcisisticamente rivissuta. Del resto ho cominciato a rimpiangere la mia infanzia dopo due tre anni che era passata. Perché è stato un periodo felice, pieno di idealismo. È stato il periodo eroico della mia vita” (P. P. Pasolini, “Altre interviste [1958-1975]” in Pasolini 1999, 1681).

seguito allo scandalo di Ramuscello. Si comprende anche come nei racconti pasoliniani dei primi anni Cinquanta abbondino descrizioni in stile salgariano, con cornici esotiche o pervase da un alone di mistero, che accentuano lo spirito di avventura.

Si pensi a *Il disprezzo della provincia*, un racconto scritto nel 1951-52, che ruota attorno alle avventure dei due ragazzi D'Andrea e Biasutti. In particolare, nel capitolo intitolato *Il marocchino*, la narrazione è pervasa da un'atmosfera di inquietudine latente. Salito sul battello, Biasutti, preso dall'idea di scrivere un eventuale racconto su quella terra, è circondato da uno scenario dai tratti spettrali:

Così, come la nave del Purgatorio, il battello pareva scivolare sull'acqua senza pescarvi, massiccio e leggero come la nebbia, o come *un fantasma* [...] Malamocco avanzò contro il battello come uno *scenario fantasma* [...] Praticamente non mancava nulla a rendere quell'ora – che passava lentamente, col ritmo del battello in corsa nell'azzurro consunto e levigato di un Adriatico rosato dalla malinconia e dall'ignoto – l'ora delle prime pagine di un romanzo. Ed egli pensava vagamente, e scetticamente, al racconto che si poteva scrivere su quel tragitto, scegliendo i personaggi tra quei passeggeri, in apparenza così incantati, col sapore dell'Adriatico nelle vesti, così pieni di riverberi, ma in effetti competenti di quella vita marina come di qualsiasi altra vita. [...] Malamocco avanzò contro il battello come uno scenario fantasma, con le fresche case scarlatte.⁷¹

Meritevole di attenzione è anche il racconto *I dispetti* del 1947, in cui Pasolini ripensa a un episodio vissuto all'età di sette anni, quando l'ironia di uomo adulto si fondeva con l'innocenza e il desiderio di avventure proprie dell'infanzia. La neve, il freddo e l'umidità dell'ambiente scolastico si convertono subito nella mente del piccolo Pasolini in uno scenario tratto da un romanzo di Salgari:

sono nel corridoio della Scuola, c'è un frastuono assordante, un freddo umido e tetro. [...] Ecco, arriva mio zio, prende per una mano me, per l'altra Franca, e così ci avventuriamo per il piazzale coperto di neve. Intendiamoci: in me non c'era nessuna inconsapevolezza, la mia vita interiore si concatenava con la freddezza e la passione di ora [...] Eppure la traversata di quella piazza enorme e bianchissima, soffocata dal vento, equivale per me alla traversata della Baia di Hudson (cfr. E. Salgari, *Un'avventura al Polo*).⁷²

⁷¹ P. Pasolini, "Il disprezzo della provincia" in Pasolini 2010, 482 (corsivo mio).

⁷² Id. "I dispetti" in Pasolini 2010, 1318.

Infine, si veda l'associazione tra i paesaggi friulani e quelli tipici dei racconti salgariani in *Avventura Adriatica* (1950): “quelli che in Friuli erano semplici casolari, qui avevano l'aspetto di grandi fattorie, rosse e bianche, sì che pareva di essere entrati *in un altro mondo, nel Far West, nell'Alaska*”.⁷³ In un altro passaggio, il nero si impone come colore dominante, imprimendo alla scena una forza cupa e funerea: “Era una vecchia barca, *nera come una bara*, tutta screpolata e rugosa [...] Gai e leggeri, gridavano galoppando *come una torma di indiani nelle praterie, come corsari nelle paludi di Santa Cruz*”.⁷⁴

Un'ulteriore opera di forte stampo salgariano è il romanzo incompiuto *Il Re dei Giapponesi* (1949), non solo per l'atmosfera surreale, ricca di *suspense*, ma anche per il lessico marinaresco e la frequenza di espressioni linguistiche quali superlativi, paragoni e avverbi, di cui si riportano di seguito alcuni esempi:

un'ombra, nera, stupendamente nera, dipinta con un'abilità inquietante e fredda;
[i] marinai gettarono la scala di corda e quei mostri, con agilità inaspettata, salirono sul ponte;
[m]a che orribili maschere! Nasi, zigomi, peli; nulla di tragico, ma piuttosto di abietto. C'era una raffinatezza disgustante nell'invenzione di quelle mostruosità; vacche bianchissime;
tenuissimo filo d'ironia;
larghissimo cappello di paglia;
diabolica pazienza;
orribili artigli;
alghe freschissime;
alabastri appena più intensi di quelli delle nuvole e indicibilmente soffusi di nostalgia;
smisurate schiere d'orsi o di lupi confondevano il loro spettro bruno con quello della notte, in un complotto serrato d'ombre e di vento;
oscurità impenetrabile;
senso di vuoto pauroso;
il sole soffiava i veli bianchissimi delle foschie consunte;
ala lievissima;
vivida luce, stupendamente nera.⁷⁵

⁷³ Id., “Avventura adriatica” in Pasolini 2010, 1378 (corsivo mio).

⁷⁴ *Ivi*, 1381-82 (corsivo mio).

⁷⁵ P. P. Pasolini, “Il Re dei Giapponesi” in Pasolini 2010, 1351-73. Per un approfondimento sulla scrittura di Salgari, si veda M. Tropea, “Come scriveva il ‘Capitano’. Fasti e decoro dello stile di Emilio Salgari” in Tropea

Particolarmente interessante è l'attenzione che il narratore riserva al duello tra uno scorpione e un pechinese – rispettivamente emblemi del Male e del Bene – e alla morte del cane: “Infatti, rizzatosi fulmineamente su tutte le zampe, morse con la coda un labbro del cane. Non fu che un attimo [...] La fine del pechinese fu rapida e impressionante. Tremò, torse gli occhi e rimase stecchito con il pelo ritto”.⁷⁶ La descrizione della scena richiama, per certi aspetti, quella del molosso avvelenato nel racconto salgariano *Il Bramino dell'Assam* (1911): “Infatti la povera bestia, dopo aver abbassata bruscamente la coda ed avere sbadigliato a lungo, mostrando la sua terribile dentatura, tutto d'un colpo cadde di fianco, rimanendo perfettamente immobile”.⁷⁷

Un ulteriore cenno allo scrittore veronese è ravvisabile ne *La rondinella del Pacher* (1950), un racconto ambientato in Friuli e imperniato sul salvataggio di una rondine da parte del giovane Erio, che, sotto gli occhi dell'amico Velino, non esita a gettarsi in acqua per soccorrere l'uccello. La scena del salvataggio, rielaborata nel romanzo *Ragazzi di vita* (1955) e nel trattamento cinematografico *I morti di Roma* (1959-60), contiene significati simbolici di matrice cristiana che, sull'esempio di Gesù morente, enfatizzano la sofferenza degli umili.⁷⁸ In questa cornice naturalistica si percepisce l'eco salgariana, come si evince dall'associazione del pioppo su cui si trova Velino all'albero di una nave.⁷⁹ Di rilievo è anche l'audacia con cui Erio sfida la sorte per salvare l'uccello indifeso:

Una rondine, troppo ardita, sfiorando l'acqua si era abbassata fin sotto il pelo, e ora vi si dibatteva dentro, affogando. [...] Erio, ch'era più in basso, si lasciò scivolare giù lungo il tronco liscio, e saltò sull'erba tutto scorticato. Ora, dal basso, la rondine pareva ancora più lontana dalla riva, perduta nel centro del laghetto. Erio si calò nell'acqua fin che gli giunse al petto, poi si mise a nuotare in direzione della rondine.⁸⁰

2001, V-XXIV. Cfr. anche Santato 2020, 52-53: “L'abbozzo *Il Re dei Giapponesi*, costituito di quattro brevi capitoli, è un esperimento salgariano che ha come cornice il mare del Giappone (da ragazzo Pasolini era un appassionato lettore di Salgari)”.

⁷⁶ P. P. Pasolini, “Il Re dei Giapponesi” in Pasolini 2010, 1361.

⁷⁷ E. Salgari, “Il Bramino dell'Assam” in Campailla 2010, 1872.

⁷⁸ Cfr. De Laude 2018, 31-33.

⁷⁹ Cfr. P. P. Pasolini, “La rondinella del Pacher” in Pasolini 2010, 1395: “Ad un tratto Velino – sul pioppo mosso dal vento come l'albero di una nave – si mise a gridare”.

⁸⁰ *Ibidem*.

L'eroismo di Erio ricorda il coraggio mostrato degli indiani Kammamuri e Aghur quando salvano il bengalese Manciadì nel romanzo *I misteri della Jungla nera* (1887). La scena descritta da Salgari presenta una dinamica simile a quella riportata nel racconto pasoliniano: “Non vi era da esitare: quel naufrago si trovava agli estremi e poteva da un momento all'altro annegarsi. I due indiani balzarono nel canotto e si diressero rapidamente verso di lui”.⁸¹

In entrambe le prose narrative, inoltre, risalta come anticipazione di morte il simbolismo cromatico del nero della rondine e del tronco d'albero su cui è appoggiato Manciadì. Il bengalese, infatti, in realtà una spia mandata dalla setta dei Thug, strangola Aghur, compagno del coraggioso cacciatore Tremal-Naik.

In *Ragazzi di vita*, la rondine prefigura la morte del piccolo Genesio che, in risposta a una provocazione del Riccetto, si getta nel fiume Aniene e viene trascinato dalla corrente.

La morte è una tematica centrale nell'opera pasoliniana fin dall'età adolescenziale, quando il tarlo dell'omosessualità diventa un peso insostenibile che il giovane intellettuale scarica con la scrittura poetica. Come dichiara Fernando Bandini,

Pasolini pensa alla scrittura poetica come scrittura privilegiata, luogo dell'assoluto, dove ogni asserzione diventa verità e il privato può presentarsi come un universale. [...] Pasolini è un poeta che cerca la propria forma al di là (al di sopra?) dello stile, mimando ogni volta una nuova figura di sé attraverso una pronuncia sacrale, 'sciamanica' dei testi.⁸²

La poesia del periodo friulano è il mezzo con cui Pasolini si misura per trascendere la realtà e fare esperienza diretta del sacro. Secondo l'intellettuale, l'arte poetica è ideale “per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'800 hanno tanto ricercato [...] cioè una ‘melodia infinita’, o il momento poetico in cui si sente l'infinito nel soggetto”.⁸³

Non a caso, l'argomento della tesi di laurea di Pasolini è l'analisi delle liriche meno note di Giovanni Pascoli, a cui il giovane intellettuale si sente legato da una “fraternità umana”.⁸⁴ La lettura pasoliniana pone l'accento sulla misteriosità della poetica di Pascoli, che, immerso dal

⁸¹ E. Salgari, “I misteri della Jungla nera” in Campailla 2010, 300

⁸² F. Bandini, “Il sogno di una cosa’ chiamata poesia” in Pasolini 2009, XIV. Si veda pure Gnocchi 2022, 90: “Il dialetto friulano, lingua vergine, ha il potere di annullare la distanza tra la parola e la cosa, tra Pasolini e la realtà. La morte si può dimenticare almeno per un attimo”.

⁸³ Pasolini 2021a, 491. Cfr. anche Gnocchi 2022, 70.

⁸⁴ Pasolini 2021a, 464.

furor poeticus “in uno stato di cosciente delirio”,⁸⁵ scopre nell’esplorazione del proprio intimo gli aspetti più reconditi della realtà. Secondo Pasolini, la lirica di Pascoli è permeata dallo spiritualismo che anima le opere dei poeti romantici, nello specifico Charles Baudelaire, sebbene la libertà poetica del poeta romagnolo sia ‘immiserita’ dalla cultura classicheggiante e dalla formazione positivista.

Merita attenzione un passo della ricerca pasoliniana che prevede un confronto con l’interpretazione del critico pascoliano Alfredo Galletti,⁸⁶ noto per aver dato rilievo a una propensione religiosa in Pascoli sfociata in un “misticismo di stampo romantico”:

Così io vedo nel Pascoli non un passaggio dal positivismo al misticismo (Galletti) ma, in un’accezione fantastica di questi termini, dal misticismo al positivismo. La solitudine interiore, il continuo contatto con l’infinito, la familiarità con le cose invisibili, insomma l’evasione mistica (originaria nell’animo del poeta) si dissolvono infine davanti a un fatto concreto, la scrittura. [...] Si può dire che il Pascoli possedesse nella parola, nel mezzo espressivo la sua unica certezza dell’infinito dov’era immerso.⁸⁷

L’esperienza mistica è allora “un momento nevralgico della creazione poetica”⁸⁸ a cui Pasolini mira per rivisitare la figura di Pascoli, poeta ‘veggente’ capace con la sua poesia di penetrare la quintessenza del mondo circostante. Non diversamente, in una lettera indirizzata a Sergio Maldini nel 1945, Pasolini dichiara:

Insieme alla mia esperienza di assoluta, macabra solitudine, che mi ha fatto sfociare a certe inaspettate aperture mistiche (il rientrare in se stessi agostiniano, nello spazio inesteso della propria *vita*, fino a tali profondi deserti da cui il mondo, riesaminato, riappare nella sua originaria e terribile oggettività) si è svolta di pari passo un’esperienza estetica, che rappresentava una continua, estrema salvezza dal ‘nulla’. Come tutti i poeti da Novalis a Baudelaire in cui si afferma la coscienza di poesia come poesia, dal misticismo sono sboccati di continuo nell’estetismo, così che l’attività di scrittura poetica, di versificazione, ha lentamente assunto in me una funzione assoluta, quasi sproporzionata.⁸⁹

⁸⁵ Id. 1993, 62.

⁸⁶ Cfr. Galletti 1924, 107. Si veda anche Ruggiero 2019, 221.

⁸⁷ Pasolini 1993, 62.

⁸⁸ *Ivi*, 189.

⁸⁹ Pasolini 2021a, 500-01.

Nella dissertazione su Pascoli convergono tematiche dominanti dell'opera pasoliniana, quali la necessità del ritorno alle origini; il senso di solitudine che, però, si traduce in manifestazione libera della propria personalità; l'alternanza frequente di dialetto e lingua italiana.⁹⁰ Il lavoro di tesi consente a Pasolini, per dirla con Maura Locantore, di “immergersi in un mondo magico, altamente artificiale, falsamente ingenuo, molto vicino al suo gusto”.⁹¹

L'attività didattica che Pasolini intraprende a Versuta (1944) e a Valvasone (1947-1949) rappresenta un'ulteriore conferma di quell'entusiasmo che “a volte sprigiona quasi un alone di rapsodica magia e oscilla tra scientificità e misticismo”.⁹² Nella simbiosi tra mito e realtà, i concetti propri della tradizione storico-letteraria italiana si mescolano ad elementi tipici della cultura popolare familiari ai ragazzi friulani. Sul periodo d'insegnamento a Versuta, Pasolini racconta:

La mia emozione si comunicava agli scolari, che sentirono allora per la prima volta l'ambiguo sapore dell'ironia e insieme l'attendibilità dei fatti e delle deduzioni stringenti. Cominciai dalla preistoria: io pensavo al bestione di Vico, essi a una specie più fantasiosa di Tarzan, ma la base emotiva, mitica, era la stessa in ambedue, e così ci trovavamo d'accordo. Io, con un'astuzia calcolata, ma tutt'altro che fredda, sottolineavo i particolari insignificanti, lasciavo cadere nel vuoto di una stupefacente indifferenza i dati essenziali, giocavo con la loro attenzione, li deludevo, li scoraggiavo, ma per coglierli in un momento sempre speciale, risentito, del loro interesse.⁹³

Come si può notare, la pedagogia pasoliniana trova fondamento nell'intensa partecipazione emotiva e, rovesciando i canoni della scuola tradizionale, spalanca le porte a una fervida immaginazione che accomuna maestro e alunni. Negli anni cruciali del secondo conflitto mondiale, “in quel periodo di vacanza morosa di paura e di solitudine”,⁹⁴ Pasolini anima le lezioni inventando favole, come quella del mostro *Userum*, per spiegare la seconda declinazione in latino.⁹⁵

⁹⁰ Cfr. M. A. Bazzocchi e E. Raimondi, “Una tesi di laurea e una città” in Pasolini 1993, XXIV.

⁹¹ Locantore 2011, 274.

⁹² Golino 2005, 30.

⁹³ P. P. Pasolini, “Dal diario di un insegnante” in Pasolini 2010, 1334.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, 1336-37.

Con simile funzione, il teatro diventa per Pasolini lo spazio in cui omoerotismo, facoltà immaginativa e religiosità si amalgamano continuamente. Fin dal primo esperimento drammaturgico pasoliniano *La sua gloria* (1938), presentato al concorso studentesco *Ludi Iuveniles* e liberamente ispirato a *Le mie prigioni* (1832) di Silvio Pellico, si rileva una “vera e propria strategia autobiografistica di auto-ostensione facente parte di un progetto di accreditamento di intellettuale-guida e testimone in prima persona delle contraddizioni della propria epoca”.⁹⁶

Gli elementi autobiografici si riscontrano nella sostituzione dell’avvocato Antonio Solera con il poeta Guido Solera e nell’aggiunta della madre premurosa, controfigura di Susanna Colussi. Ma ciò che sorprende maggiormente è la descrizione particolareggiata del rito iniziatico di Guido alla confraternita dei Buoni Cugini con cui ha inizio la scena 3 del primo atto:

Una sala grande e lussuosa: SOLERA entra con gli occhi bendati da una fascia; CARLO GENI irriconoscibile per una maschera ed altre due o tre persone pure mascherate, dopo averlo portato nel mezzo della sala, si ritirano nella penombra; un uomo, mascherato anch’esso, sta seduto dietro un’ampia scrivania su cui brilla un candelabro; dal modo di parlare e di gestire egli appare il capo di quei carbonari. [...]

MONTI Persisti tu nell’intenzione di entrare nella confraternita dei Buoni Cugini?
SOLERA Non ho alcuna incertezza: questa è la prima meta del grande cammino...
MONTI (interrompendolo di nuovo) Hai un’idea chiara dei terribili doveri che stai per addossarti? Sai che non appena avrai pronunciato il solenne giuramento, il tuo braccio, le tue facoltà, la tua vita, tutto te stesso non apparterranno più a te, ma all’Ordine? Sei tu pronto a morire mille volte piuttosto che rivelare i segreti della Società? Sei disposto ad ubbidire ciecamente e a rinunciare alla tua volontà innanzi a quella dei tuoi superiori nell’ordine?⁹⁷

Come evidenziato da Walter Siti e Silvia De Laude, “[l]’esigenza fantastica di immaginare il proprio fratello Guido come un giovane eroe destinato a morte prematura appare molto forte”.⁹⁸ È possibile allora che nell’audacia del personaggio Guido e nella sua adesione a una

⁹⁶ Casi 2019, 17. Cfr. anche Id. “Pasolini a Bologna, il teatro della gloria e dell’atmosfera” in Bazzocchi e Chiesi 2022, 106-07.

⁹⁷ P. P. Pasolini, “La sua gloria” in Bazzocchi e Chiesi 2022, 162-163.

⁹⁸ W. Siti e S. De Laude, “Note e notizie sui testi” in Pasolini 2001a, 1116.

setta segreta si legga l'antifascismo che era già scattato in Pasolini nel 1937, grazie alla scoperta di Rimbaud durante una lezione del docente Antonio Rinaldi. Questo primo lavoro prefigurerebbe perciò il sentimento di ribellione che fomenterà in Pasolini un senso di identificazione con il Male, inizialmente dissimulato nei testi poetici e teatrali, ma poi reso più evidente in seguito a una vera e propria crisi religiosa che lo scrittore vive in età adulta: “io, più che laico, irreligioso, sono continuamente occupato da una mia interminabile crisi religiosa. [...] Io chiedevo a Dio di autorizzarmi a peccare!”⁹⁹

Un primo esempio di tale esplicitezza si evince dal dramma in friulano *I Turcs tal Friul* (1944), ambientato nel 1499 durante l'invasione turca nel Friuli. L'opera si basa sull'opposizione binaria tra i cristiani di Casarsa e i Turchi pagani, che alla fine vengono scacciati nel buio da una violenta tempesta, accolta dal Prete del paese come un miracolo della Vergine. Nonostante la trionfale vittoria dei casarsesi, il finale risulta alquanto enigmatico poiché, poco prima dell'evento straordinario, Pauli, alter ego di Pasolini, “assorbe il ribellismo del fratello ucciso”,¹⁰⁰ bestemmiando contro il Signore e rinnegando la fede nella Vergine che, secondo lui, aveva abbandonato l'intera comunità:

In tutto il tempo del mondo solo questo giovane, Meni Colus mio fratello, è morto. Io piango solo per lui, e solo per lui io bestemmio il nostro santo Signore. E di tutti i paesi bruciati del mondo, solo il nostro è stato bruciato, e abbandonato da quella Santa e Beata Vergine, che noi abbiamo tanto pregato, e invocato, e che adesso non ci guarda, e che adesso, in punto di morte, io bestemmio con l'ultimo fiato del mio povero petto cristiano.¹⁰¹

Al colpo di scena della tempesta ‘miracolosa’ ci si aspetterebbe il pentimento del ribelle Pauli o il biasimo del Prete. Al contrario, tutto rimane avvolto in un'aura di mistero e il dramma si conclude con un invito da parte del Prete a non porsi domande: “Stringiamoci nell'ombra delle nostre case, cristiani, qui, senza domandarci mai niente, il niente che siamo, raccolti nel grembo del Signore. Amen”.¹⁰² Benché la comunità di Casarsa sia vittoriosa, sembra che Pasolini simpatizzi con i Turchi pagani e, ponendosi sullo loro stesso piano, intenda contestare

⁹⁹ P. P. Pasolini, “Pagine involontarie (Romanzo)” in Pasolini 2010, 156-57.

¹⁰⁰ A. Felice, “Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, ‘frus’. Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano” in Tomassini e Venturini 2017, 114-15.

¹⁰¹ P. P. Pasolini, “I Turcs tal Friul” in Pasolini 2001a, 80.

¹⁰² *Ibidem*.

la mancanza di spirito critico dei cristiani cattolici. Infatti, come sottolinea Stefano Casi, “il Prete è portatore di un’indubbia miopia intellettuale, che trova l’unica risposta agli eventi storici che stanno accadendo nel latino delle litanie, così stonate rispetto agli stupendi cori dei Turchi”.¹⁰³

Secondo tale prospettiva, vale per la pièce pasoliniana la lettura figurale dello scontro tra cristiani e pagani nella *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato Tasso proposta da Sergio Zatti. Alla base del poema tassiano, secondo lo studioso, c’è una contrapposizione tra ideologia e immedesimazione emotiva dell’autore con le forze del male, evidente soprattutto nelle relazioni amorose tra opposti – come nel caso di Rinaldo e Armida – dove si assiste a una temporanea perfetta identificazione dei due mondi inconciliabili, con una certa inclinazione verso la sfera pagana.¹⁰⁴

La convergenza tra poli opposti che Zatti nota nella *Gerusalemme liberata* contraddistingue anche il dramma pasoliniano nella misura in cui il dubbio e la ribellione si insinuano nell’animo dei cristiani di Casarsa. Fin dall’incipit, si crea il paradosso che vede il devoto Pauli per un verso invocare la protezione di Cristo e della Vergine, per un altro nutrire dubbi sull’efficacia della preghiera stessa: “Oggi ci accorgiamo di aver pregato per niente: oggi ci accorgiamo che Tu sei troppo più in alto della nostra pioggia e del nostro sole e dei nostri affanni. Oggi è la morte che ci aspetta qui intorno”.¹⁰⁵

L’arrivo del giovane Asiùt con il capo ricoperto di sangue suscita lo sconforto generale nell’assemblea: “Guardate qui sul mio capo, i miei capelli. Ma fatevi il segno della croce prima, perché questi capelli non sono impregnati né di rugiada, né di pioggia. Sangue cristiano è, paesani, sangue cristiano”.¹⁰⁶ I cristiani appaiono fragili, al contrario di Meni Colus, il cui atteggiamento ribelle è sentito come affine ai Turchi: “Bestemmiare? Ah, fratello, tu non hai mai pensato cosa vuol dire essere vivi! Va’ a domandarglielo al Signore, tu! Bestemmiare; sì. Ecco cos’è il vivere che ci ha dato; morire, crepare, bagnarsi nel sangue dei cristiani”.¹⁰⁷ Come nel poema tassiano, anche ne *I Turcs tal Friùl* sulla Chiesa vittoriosa, restauratrice dell’ordine civile e religioso, rimane il segno del confronto con l’Alterità.

¹⁰³ Casi 2019, 51. Cfr. anche Cerica 2022, 171: “[Pasolini] si è astenuto dalla banale demonizzazione del nemico (il Turco e, ancor più, il Nazista) e ha optato appunto per un ritratto sensuale sia dei barbari sia dei figli di Casarsa, su tutti Meni Colus”.

¹⁰⁴ Cfr. Zatti 1976, 404.

¹⁰⁵ P. P. Pasolini, “I Turcs tal Friul” in Pasolini 2001a, 41.

¹⁰⁶ *Ivi*, 53.

¹⁰⁷ *Ivi*, 57.

È interessante notare che tra i volumi della biblioteca casarsese di Pasolini sia inclusa in traduzione italiana l'opera cardine di Édouard Schuré, *Les grands initiés (I grandi iniziati)*, 1889), in cui l'autore, denunciando il fallimento della scienza come progresso, si propone di ripercorrere la storia delle grandi religioni per riconciliare la tradizione orientale e quella occidentale:

In questo libro il lettore troverà una sorta di sviluppo graduale, di rivelazione diacronica della dottrina nelle sue varie parti, attraverso i grandi iniziati ciascuno dei quali rappresenta una delle grandi religioni che hanno contribuito a formare l'umanità quale essa oggi è e il cui susseguirsi ne traccia il pensiero evolutivo nel ciclo attuale, dall'antico Egitto e dai primordi dell'arianesimo.¹⁰⁸

In una lettera del febbraio 1950 indirizzata a Nico Naldini si apprende che Pasolini, in ristrettezze economiche dopo il trasferimento a Roma, aveva incaricato il cugino di vendere alcuni libri. Tra quelli di cui non voleva disfarsi c'era proprio il libro di Schuré. È perciò ipotizzabile che l'opera dello scrittore francese, sostenitore di un "esoterismo comparato", abbia avuto un qualche ruolo nell'evoluzione del pensiero pasoliniano. Secondo Schuré, infatti, tutte le grandi religioni sono caratterizzate da una storia ufficiale, che "si svolge alla luce del sole" e una nascosta, da lui identificata come "tradizione esoterica [in cui si coglie] l'epicentro generatore della Religione e della Filosofia".¹⁰⁹

In termini analoghi, Pasolini, con la sua opera, invita a oltrepassare la superficie della tradizione storica per acquisire una visione più completa del mondo. Il sapere esoterico indica di fatto una forma di conoscenza 'altra', misteriosa e inaccessibile alla massa profana. In Pasolini, dunque, l'esoterismo si traduce in ricerca di un sapere arcaico a cui è possibile accedere attraverso il mito e i rituali antichi di cui le classi umili si fanno portavoce.

Anche *I fanciulli e gli elfi* (1944-1945), uno spettacolo teatrale realizzato da Pasolini con i ragazzi di Versuta, si fonda sulla dialettica tra natura selvaggia (incarnata dall'Orco e dagli elfi) e civiltà (rappresentata dai personaggi dello Zio e dei ragazzi). Come scrive Casi,

[l]a favola scritta da Pasolini risente dell'atmosfera magica delle invenzioni teatrali dei grandi autori per bambini note da tempo in Italia, come *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck, ma ha una struttura molto più lineare e superficiale, e molto meno

¹⁰⁸ Schuré 1990, 23.

¹⁰⁹ *Ivi*, 16.

problematica. Pasolini crea simmetricamente, per opposizione, due personaggi individuali e due collettivi: Orco ed elfi (cattivi) e Zio e fanciulli (buoni).¹¹⁰

Il ‘maestro’ eccelle nuovamente in termini di genialità utilizzando gli elfi che, rispetto all’orco (una figura ben radicata nella cultura italiana) sono creature ‘d’importazione’. È probabile che Pasolini avesse tratto ispirazione non solo dalla narrativa straniera, ma anche dalle opere sul folklore di Maria Savi-Lopez, la cui produzione sulle tradizioni popolari riscosse un notevole successo in Italia.¹¹¹ Valga come esempio la descrizione degli elfi in *Nani e folletti* (1900): “Molte leggende ancora popolari in Europa ci dicono che sono vestiti di bianco, portano corone di fiori e di stelle sui capelli biondi, e mandano dal volto e dalle vesti una viva luce”.¹¹² Il ritratto non si discosta molto dall’elfo che appare in sogno a Tempestucolo all’inizio della favola pasoliniana:

Già, stanotte ho sognato d’essere in uno strano paese dove non c’erano né boschi né grotte né bestie come noi, ma tutta una bella luce. Stavo lì come ingrullito, che mi sentii toccare il petto da un elfo molto più bello di noi; e con una manina tutta bianca e splendente mi segnava un punto nel cielo.¹¹³

I personaggi si ritrovano accomunati da una primitiva ingenuità: “i fanciulli imparano dagli elfi il fascino oscuro dell’istinto e il brivido della paura e, a loro volta, gli elfi imparano dai fanciulli i principi viventi – ma con zone d’ombra di ipocrisia – del bene, dell’affetto senza scopo”.¹¹⁴ Anche l’Orco, il famigerato mostro ghiotto di ‘cristiani’ e l’incubo per antonomasia dei bambini, perde la sua bestialità:

alcuni Elfi, che col loro padre Orco, vivono in mezzo alla selva, di rapina, e all’occasione sono anche cannibali, si trovano ad apertura di sipario davanti alla loro capanna, e nel presentarsi si dimostrano senz’altro dispettosi, cinici e maligni, ma non senza, naturalmente, riuscire in fondo simpatici.¹¹⁵

¹¹⁰ Casi 2019, 55.

¹¹¹ Il fatto che nell’epistolario pasoliniano venga citato il filologo Paolo Savj-Lopez, figlio di Maria Savi-Lopez, avvalorata la congettura che anche la scrittrice napoletana fosse nota a Pasolini.

¹¹² Savi-Lopez 1900, 211.

¹¹³ P. P. Pasolini, “I fanciulli e gli elfi” in Pasolini 2001a, 99.

¹¹⁴ A. Felice, “Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, ‘frus’. Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano” in Tomassini e Venturini 2017, 116.

¹¹⁵ P. P. Pasolini, “Atti impuri” in Pasolini 2010, 25-26. Si veda anche Casi 2019, 55: “La coincidenza dei concetti di bontà e gioco, dove il gioco è occasione di libertà, con una propria legittimità e un proprio valore

Fin dall'inizio del dramma, si rileva una certa parentela con i *Sàlvans* e i *Pàgans* friulani,¹¹⁶ due gruppi di figure leggendarie definite come la variante locale dell'Uomo Selvatico, una specie di eremita armato di randello (l'Orco pasoliniano è armato di baio) che viveva nei boschi e che era noto fin dal Medioevo per la sua bestialità, ma anche per la sua saggezza.¹¹⁷ Si noti come, in un primo momento, l'Orco pasoliniano si mostri innocuo e amichevole, meravigliandosi della malizia altrui che gli ha procurato una cattiva fama:

Ma che dite mai, Signore? Chiedo scusa, ma mi sembra che farnetichiate. Io? Io mangiare questi innocenti? Quale enormità. Io sono un buon uomo, Signore; sono calunniato, calunniato. Le male lingue mi dipingono triste, malvagio, antropofago, perfino! E invece sono tanto buono, tanto caritatevole io. (*Si mette a piangere*). Ecco, vedete?, piango. Oh che dolcissime, soavissime, umanissime lacrime sono le mie.¹¹⁸

Non mancano allusioni erotiche, specialmente quando l'Orco fa apprezzamenti sulla fisionomia dei bambini, come se Pasolini riversasse nella logica del gioco la sua passione repressa verso i giovani friulani:

Ma guardali, guardali che cocchi, che angiolelli! Uh che bei ricciolini! E che educati, che composti, che seri: tre ometti. E quelle cosce grosse grosse...Ahi, che dico? Che c'entrano le cosce? O grosse o magre è lo stesso, ma sapete si fa così, tanto per chiacchierare, per scambiare la parola. Insomma sono amabilissimi. E non ve li lascerò a nessun patto. Cioè: li voglio ancora qui con me, per qualche oretta, non di più, capitemi. Sono un po' libero e vorrei godere almeno fino a sera della loro compagnia.¹¹⁹

Sembra dunque che, immedesimandosi con l'Orco, Pasolini viva nel contesto ludico un'esperienza psicodrammatica di chi auspica un'armonizzazione tra due realtà inconciliabili, ma alla fine si ritrova condannato alla solitudine a causa della sua indole selvaggia. Infatti, dal duello verbale tra l'Orco 'demoniaco' e lo Zio 'cristiano', che riproduce l'atmosfera di una vera e propria battaglia tra le forze del Male e le forze del Bene, il primo ne esce completamente sconfitto.

etico, è di assoluta freschezza; così come ci appaiono molto vivaci le scene 'spettacolari' della cattura dei fanciulli o del duello tra l'Orco e lo Zio".

¹¹⁶ Cfr. Ermacora 2009, 477-502, anche in merito alla bibliografia sulle tradizioni friulane.

¹¹⁷ Cfr. Braccini 2013, 186.

¹¹⁸ P. P. Pasolini, "I fanciulli e gli elfi" in Pasolini 2001a 102-03.

¹¹⁹ *Ivi*, 102.

Nel racconto *Lo specchio insistente* (1946) – un altro esempio rilevante della presenza del fantastico nell’opera pasoliniana– il protagonista Pietro, alter ego di Pasolini, tenta disperatamente di rimuovere uno scimmione apparso nello specchio della sua camera. Secondo Alessandro Barbato,

lo specchio sembra dunque palesare in maniera perentoria quella natura inconciliabile, quella forza non completamente addomesticabile – si pensi all’idea dello scimmione, una sorta di “quasi uomo” appunto – con cui Pier Paolo Pasolini aveva dovuto ben presto fare i conti a livello personale.¹²⁰

Il racconto è pervaso da una vena affabulatoria di stampo salgariano, soprattutto per la somiglianza tra lo scimmione immaginato da Pasolini e gli *urang-outangs* del Borneo descritti accuratamente da Salgari:

[...] un brutto scimmione, alto circa un metro e quaranta centimetri, ma con delle braccia così smisurate da toccare i due metri e mezzo complessivamente. La sua faccia, assai larga e rugosa, aveva un aspetto ferocissimo, specialmente con quegli occhietti infossati e mobilissimi e quel pelame rossastro che la incorniciava. Il petto di quel quadrumane aveva uno sviluppo veramente enorme ed i muscoli delle braccia e delle gambe formavano delle vere nodosità, indizio di una forza prodigiosa.¹²¹

Analogamente, nel racconto di Pasolini si legge:

Al posto della sua immagine, con gli occhi scuri e i capelli folti, apparve nello specchio un orribile scimmione, col muso intelligente e grinzoso, il petto ricoperto da un velo arruffato. [...] Il naso enorme si dilatava dietro a quel riso untuoso, e il

¹²⁰ Barbato 2013, 2. in <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/lo-scimmione-e-il-centauro-di-alessandro-barbato/>

¹²¹ E. Salgari, “Le tigri di Mompracem” in Campailla 2010, 160. Lo scimmione pasoliniano ricorda anche gli *urang-outangs* di Sumatra del racconto salgariano *Il fanciullo rapito* (1902), apparso come fascicolo n. 136 della “Bibliotechina Aurea Illustrata” dell’editore Salvatore Biondo di Palermo e pubblicato da Salgari con lo pseudonimo Cap. Guido Altieri. Cfr. Salgari 2006, 191: “Questi sono gli *urang-outans*, veri mostri che mettono paura solamente a vederli. Sono alti più d’un metro e mezzo, hanno spalle larghissime, membra poderose e grossissime, coperte d’un fitto pelame rossastro e armati d’unghie fortissime. La loro faccia poi è orribile. Hanno la bocca larghissima e irta di denti acutissimi e così solidi da schiacciare perfino le canne dei fucili, e i loro occhi piccolissimi, invece brillano come carboni”.

mento bestiale ne era tutto contraffatto. Il resto dell'immagine era ugualmente orribile, ma nel tempo stesso, quasi gioviale: il grosso torace peloso, la pancia laida, le cosce pesanti che lo sostenevano con la solidità nervosa di un lottatore.¹²²

Ma la scena rimanda anche a *The Murders in the Rue Morgue* (1841) di Edgar Allan Poe – autore noto a Pasolini fin dalla giovinezza¹²³ – un racconto incentrato sul tema della trasgressione della barriera che separa realtà e finzione. Dupin, il protagonista del racconto di Poe, si confronta con il surreale – un animale dalla potenza sovraumana – e, mantenendo il controllo della realtà, ne risolve il mistero.

Similmente, il personaggio pasoliniano, grazie allo scimmione, prende consapevolezza “dell'ineludibilità di un confronto con quella idea di diversità che si va facendo più matura, più stratificata”.¹²⁴

Nel racconto *Un mio sogno* (1946), l'angoscia della morte, che Pasolini vive fin dalla tenera età, si confonde nello spazio ‘gotico’ di una città ‘fantasma’, dove all'autore appaiono scenari terrificanti:

Ma appunto in questa disanimata normalità un demone dentro di me andava a cercare le più macabre e paurose allusioni... Ormai ai miei occhi quei muri, quell'asfalto, quelle macerie, apparivano deformi, squallidi, in una putrefatta solitudine. Ed ecco che immaginai – e subito il sospetto mi parve assolutamente attendibile – che quelle case non erano altro che abitazioni di morti; se mai avessi osato aprire una di quelle imposte li avrei veduti, gelidi, sui pavimenti lustrati, tra i mobili odorosi di vernice.¹²⁵

Dal ‘bestione’ dello specchio al Diavolo stesso il passo è breve. Si pensi a *Sermone del diavolo*, una delle poesie della raccolta *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), in cui l'autore, sempre attraverso la ‘barriera’ dello specchio, instaura un dialogo con il Demonio: “Vai allo specchio e guardi / me, il Diavolo, ch'alza / nella lucida stanza / il noto capo e arde [...] / Fanciullo, sei un mostro / fai le cose in famiglia / coi rimorsi, e ti appigli / a remore astruse”.¹²⁶

¹²² P. P. Pasolini, “Lo specchio insistente” in Pasolini 2010, 1298-99. Da notare anche la somiglianza tra il celebre King Kong e lo scimmione pasoliniano.

¹²³ Cfr. Id. 2021a, 498. Inoltre, tra i volumi della biblioteca privata di Pasolini rientra l'*Epistolario* di Poe (cfr. Chiarocossi e Zabagli 2017, 197).

¹²⁴ Barbato 2013, 3.

¹²⁵ P. P. Pasolini, “Un mio sogno” in Pasolini 2010, 1303.

¹²⁶ Id., “Sermone del diavolo” in Pasolini 2009, 419-20.

L'immedesimazione da parte dell'autore con la figura del Diavolo compare anche nel breve racconto *Douce* (scritto nel 1947 e pubblicato postumo nel 1998), imperniato sulle vicissitudini amorose di un ragazzo nello scenario della sagra paesana: "Dietro ai nostri due corpi immobili, prigionieri della loro angoscia, oh come si azzuffavano il mio Diavolo maniaco e il suo Angelo senza cuore!".¹²⁷

Anche il disegno costituisce per Pasolini un mezzo per risolvere l'ossessione di rievocare un mondo 'parallelo', come emerge nuovamente dalla narrazione in *Douce*:

Del resto il disegno non era per allora che un aspetto del gioco, cioè del complicatissimo sforzo per realizzare un mondo fantastico della cui esistenza reale però non dubitavo, malgrado le sue infinite, irrimediabili defezioni. ...Ma entrato nella pubertà il disegno acquistò un altro senso (Angelo è ora alle soglie del mutamento): le aspirazioni false ispirate dall'educazione familiare e dai maestri, mescolandosi a quelle ardentemente fantastiche provenienti dalla lettura di Omero o di Verne, mi fornivano tutto un mondo, un *altro* mondo, che io trepidante cercavo di tradurre negli ormai odiosi fogli del mio album.¹²⁸

Trasferitosi a Roma nel 1950, Pasolini si avvicina al mondo dei sottoproletari delle borgate romane, inaugurando una fase di forte impegno civile che, tuttavia, non indebolisce la sua vena immaginativa.

Il racconto *Gas* (1950) è un esempio calzante della facoltà inventiva di Pasolini, che ricrea nella Roma notturna un'atmosfera abbastanza terrificante. La trama si incentra sull'evasione dal carcere di Regina Coeli di Virgili, un corruttore di minorenni dall'aspetto mostruoso, che viene aiutato da un misterioso personaggio di nome Villon. Una volta libero, Virgili, inoltrandosi nelle desolate strade notturne di Roma, in cui "il gas riempiva ogni cosa grasso e avvelenato",¹²⁹ viene aggredito e ucciso da un lupo mannaro:

Ancora qualche metro, e lo vide: era un passante qualsiasi, che camminava raccolto e anonimo, per la sua strada. Ma quando gli fu vicino, l'ignoto si tirò giù il bavero della giacca e mostrò il suo volto: era un lupo mannaro. Il Virgili non fece in tempo a lanciare un urlo che già il lupo gli aveva affondato le zanne nella gola.¹³⁰

¹²⁷ Id., "Douce" in Pasolini 2010, 162.

¹²⁸ *Ivi*, 182-83.

¹²⁹ P. P. Pasolini, P. P. "Gas" in Pasolini 1998, 377.

¹³⁰ *Ivi*, 378.

Con l'apparizione 'inspiegabile' del lupo mannaro in un contesto realistico, il racconto rientrerebbe nella categoria todoroviana del 'fantastico meraviglioso', ossia di quei racconti che "terminano con un'accettazione del soprannaturale".¹³¹ Da tale interferenza, che sconvolge l'equilibrio della normalità e che unisce il fantastico al genere horror, riaffiorano tutte le inquietudini seppellite nell'inconscio e inspiegabili sul piano della razionalità.¹³² Difatti, il genere gotico, sviluppatosi nel XVIII secolo e basato sulla commistione di elementi romantici e terrificanti, "ha sempre a che fare con il ritorno di qualcosa che doveva rimanere sepolto e che invece è riaffiorato (e non smette di riaffiorare)".¹³³

Nei primi anni del secondo dopoguerra, la 'popolarità' del lupo è attestata da numerosi articoli di cronaca e dalla letteratura. È il caso, ad esempio, di *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945) di Carlo Levi, che riporta esempi di licanthropia a Gagliano, maggiormente frequenti nella stagione invernale.¹³⁴ Come dichiara Mario Sturani,

[l]a guerra ci ha lasciato un'altra ben triste eredità: la paura. Paure politiche, paura di altre guerre, paura d'incontrar all'angolo della strada un malvivente. La paura, si sa, genera la paura, attecchisce, serpeggia, dilaga, aiutata dall'ignoranza e dalla miseria, e la gente può così credere ancora al possibile incontro coi vampiri, i lupi mannari e, perché no, il diavolo. Credevo che tali paure fossero frutto di superstizioni ormai tramontate ed invece eccole di nuovo spargere il terrore sul mondo: su di un povero mondo che la guerra e la cattiveria degli uomini hanno sconvolto, riempito di terrore e fatto impazzire.¹³⁵

Alle paure intime generate dagli orrori delle guerre e allo spargimento di sangue si ricollega anche il fenomeno del vampirismo, associato anch'esso al problema del male.¹³⁶

¹³¹ Todorov 1977, 53.

¹³² Cfr. Jackson 1981, 104: "To introduce the fantastic is to replace familiarity, comfort, *das Heimlich*, with estrangement, unease, the uncanny. It is to introduce dark areas, of something completely other and unseen, the spaces outside the limiting frame of the 'human' and 'real', outside the control of the 'word' and of the 'look'. Hence the association of the modern fantastic with the horrific, from Gothic tales of terror to contemporary horror films".

¹³³ Camilletti 2018b, 12. Cfr. anche Punter 1996, 112: "if Gothic is thus a form of response to the emergence of a middle-class-dominated capitalist economy, and if such an economy prevails in important respects through the nineteenth century and on into the twentieth, it may be possible to explain the persistence of the central Gothic symbols in the same terms".

¹³⁴ Cfr. Levi 2021, 99. Inoltre, Pavese 1965, 95-98.

¹³⁵ Fonte: l'articolo *Terrore nella notte* dell'artista Mario Sturani, amico di Pavese, pubblicato su *Stampa Sera* il 21 febbraio 1948.

¹³⁶ A tal riguardo, cfr. Camilletti 2018a, 27-70.

Pasolini, perciò, non esita a denunciare la miseria e il degrado delle periferie romane, svelando il lato oscuro del ‘Bel paese’. In *Gas* permane un clima tetro, tipico dei romanzi polizieschi e gotici, come dimostrano alcune espressioni nella descrizione del paesaggio notturno:

muraglioni medievali imbevuti di sangue;
tentazioni iconoclastiche, sadiche e sacrileghe;
[c]hé l’Anno Santo, senza volerlo, aveva fatto il gioco del Sesso. (Questo serpente che striscia come un verme solitario nella pancia di un Giudice, per le strade più rispettabili della città [...]);
libero di peccare ancora, che è poi la più grande aspirazione di tutti gli uomini, perché se tutti hanno paura della prigione, tutti però vogliono andare all’inferno.¹³⁷

Ma il momento più inquietante si registra quando Villon si imbatte nel cadavere di Virgili fatto a pezzi:

Sotto un muretto sconnesso Villon cominciò a vedere i primi resti umani; ora il luogo era ben visibile, lo si distingueva: l’asfalto, il marciapiede, il muretto... Il cadavere vi giaceva a brandelli, come un mucchio di immondizia, come se fosse l’Inorganicità stessa. Villon lo smosse con un piede: ma non lo riconobbe subito, perché lì c’era solo il tronco: i pezzi del viso erano sparsi più avanti. Ne toccò qualcuno con la punta del piede, ma, inzuppato di sangue, era irriconoscibile: però più in là c’era qualcosa di nero...come una punta nera...: era l’occhio.¹³⁸

Secondo Jessy Simonini, l’assassinio di Virgilio allude al linciaggio che Pasolini subì dall’opinione pubblica e dalla stampa borghese, che non esitò a definirlo ‘mostro’.¹³⁹ Ancora più singolare è il raffronto iniziale tra il corruttore di minorenni Virgili e l’ergastolano americano James Duncan (che si era sottoposto come cavia per esperimenti sulla febbre tropicale *dengue*), due ‘mostri’ della società verso cui Pasolini, tramite il personaggio Villon, esprime la propria solidarietà.¹⁴⁰

¹³⁷ P. P. Pasolini, “Gas” in Pasolini 1998, 375-76.

¹³⁸ *Ivi*, 380.

¹³⁹ Simonini 2022, 79.

¹⁴⁰ *Ivi*, 80. Sulla solidarietà verso il personaggio mostruoso, si veda quanto espresso da David Punter a proposito del celebre mostro di *Frankenstein* (1818): “It appears that she [Mary Shelley] intended to demonstrate the wrongness of Frankenstein’s efforts, at the same time as showing the monster as a fundamentally morally neutral creature who is made evil by circumstances; but these twin goals sit very uneasily together, and there are many moments when it is difficult for the reader to know whose behaviour is the most unjustifiable” (Punter 1996, 107).

Da notare come il gesto di Villon di mordersi le dita sia tipico anche di Accattone e di Edipo, entrambi reietti della società e interpretati da Franco Citti.

Anche con il dramma *Nel '46!* (1947-1965) Pasolini affronta problematiche personali e sociali in una dimensione onirica, di matrice freudiana, costruendo una trama talmente complessa da indurlo a rinunciare alla messa in scena della *pièce*.¹⁴¹ La vicenda gravita attorno al conflitto interiore che il professor Giovanni, figura speculare di Pasolini, vive tra sogno e realtà a causa della sua diversità ideologica e sessuale. Secondo Jole Silvia Imbornone, si potrebbe definire *Nel '46!*

[u]n dramma di fantasmi, di incarnazioni moltiplicate ed eteree degli oggetti del desiderio e delle istanze repressive espulse dall'interno della coscienza del soggetto per trovare forma nelle personificazioni ostili di una Norma che sancisce la condanna inesorabile dei trasgressori a-normali.¹⁴²

In questo scenario surreale si scorgono elementi che richiamano nuovamente il clima misterioso della narrativa gotica, in particolare dei racconti di Poe. Nell'atto secondo, Pasolini ricrea la stessa tensione del racconto *The Tell-Tale Heart* (*Il cuore rivelatore*, 1843) in cui il protagonista, ossessionato "dall'occhio di avvoltoio" del buon vecchio a cui voleva bene, lo uccide e ne occulta il cadavere:

Gli volevo bene, al caro vecchietto. E lui non mi aveva fatto alcun male. Mai mi aveva offeso. Né io volevo il suo oro. Fu per il suo occhio, credo. Sicuro, fu per quello! Aveva un occhio che pareva un occhio di avvoltoio, azzurro chiaro, con un velo sopra. Ogni volta che quell'occhio si posava su di me, mi si gelava il sangue; e così, lentamente, a gradi, mi misi in testa di toglierli la vita, al vecchio, e in tal modo sbarazzarmi per sempre dello sguardo di quell'occhio.¹⁴³

Con disinvoltura, il protagonista riesce a ingannare i poliziotti, che si erano recati a casa sua per indagare sul delitto. Alla fine, però, cercando disperatamente di mettere a tacere la propria coscienza, in preda a forti allucinazioni, confessa agli ufficiali il suo crimine.

Anche nel dramma pasoliniano Giovanni sogna di uccidere il giovane Eligio, suo oggetto d'amore, e di nascondere il cadavere. All'arrivo del Cardinal Ruffo e dei Lanzichenecchi, personificazioni della Norma, il protagonista, preso dal panico all'idea di essere scoperto,

¹⁴¹ Cfr. P. P. Pasolini "Nel '46" in Pasolini 2021a, 1217.

¹⁴² Imbornone 2007, 115.

¹⁴³ Poe 1961, 278.

finge di essere Eligio e riesce a ingannare le autorità. Tuttavia, alla fine dell'atto, anche Giovanni viene sconfitto dai sensi di colpa e, guardandosi allo specchio portato da un Lanzicheneco, "*cade in ginocchio battendosi la testa con i pugni, mentre si chiude rapidamente il sipario*".¹⁴⁴

In aggiunta, si consideri il *topos* della sepoltura di persone vive, che, nonostante nella *pièce* pasoliniana derivi dalla tradizione letteraria greco-romana, è ricorrente anche nella narrativa di Poe. Infatti, il terrore che Giovanni prova all'idea di essere sepolto vivo, gli richiama alla mente traumi infantili o gli orrori compiuti dai Nazisti durante la Seconda Guerra Mondiale:

Qualsiasi cosa io abbia fatto contro la...societas [sic]...non avete il diritto di seppellirmi vivo! Seppellirmi vivo, capite? Quella cosa orribile che è successa a Rea Silvia...quando io facevo le elementari... e che per tante notti ho sognato svegliandomi urlando... Urlando perché è una cosa che non si può concepire... Lo so, tante cose che non si possono concepire si sono avverate... come quelli che sono stati messi dentro le camere a gas...Non è più ammissibile che venga questo momento per un uomo...trovarsi dentro una bara...essere seppellito vivo. No! No".¹⁴⁵

Nell'angoscia di Giovanni si riconosce il turbamento che il narratore anonimo ne *The Premature Burial (Il seppellimento prematuro, 1844)* manifesta nel ripercorrere la storia della sua ossessione per l'inumazione di essere umani ancora in vita, i quali, caduti in uno stato di catalessi, danno l'impressione di essere deceduti:

Non provavo nessuna sofferenza fisica, ma un senso infinito di miseria morale. La mia immaginazione si riempiva di cose lugubri. E non parlavo che 'di vermi, di tombe ed epitaffi'. Mi perdevo in sogni di morte, e l'idea di essere sepolto prima del tempo non mi usciva dalla mente. Il sinistro pericolo al quale ero esposto mi opprimeva di continuo, il giorno e la notte. E se durante il giorno era una tortura, di notte diventava una tortura estrema.¹⁴⁶

A conclusione di questa prima panoramica, è indubbio che la finzione letteraria abbia costituito per Pasolini una panacea per fronteggiare il dolore di traumi familiari e, soprattutto, il dramma della propria omosessualità. E di grande interesse è proprio l'infiltrazione negli

¹⁴⁴ P. P. Pasolini, "Nel '46!" in Pasolini 2001a, 199 (corsivo nell'originale).

¹⁴⁵ *Ivi*, 229.

¹⁴⁶ Poe 1961, 312.

scritti giovanili di elementi propri della sfera del fantastico e dell'esoterismo che costituiscono le premesse del coinvolgimento emotivo di Pasolini verso le classi umili, testimonianza diretta di un'autentica religiosità.

4.3 La cultura popolare dal Sud Italia al Terzo Mondo

A partire dalla fine degli anni Quaranta, Antonio Gramsci diventa un punto di riferimento per Pasolini:

Attraverso Gramsci, la posizione dell'intellettuale – piccolo-borghese di origine o di adozione – la situavo ormai tra il partito e le masse, vero e proprio perno di mediazione tra le classi, e soprattutto verificavo sul piano teorico l'importanza del mondo contadino nella prospettiva rivoluzionaria. La risonanza dell'opera di Gramsci fu per me determinante.¹⁴⁷

Nonostante la vitalità del poeta militante fosse declinata in seguito all'espulsione dal Partito Comunista,¹⁴⁸ la figura di Gramsci continuò ad ispirare Pasolini, soprattutto in merito alle ricerche sul folklore e sul rapporto fra cultura popolare e tradizione letteraria italiana.¹⁴⁹ Quest'ultima, secondo il pensatore sardo, non poteva definirsi nazionale come quelle europee, a causa della sua natura elitaria, dunque incompatibile con gli interessi del popolo:

In Italia il termine 'nazionale' ha un significato molto ristretto ideologicamente e in ogni caso non coincide con 'popolare', perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla 'nazione' e sono invece legati a una tradizione di casta, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso: la tradizione è 'libresca' e astratta e l'intellettuale tipico moderno si sente più legato ad Annibal Caro o Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano. Il

¹⁴⁷ P. P. Pasolini, "Il sogno del centauro" in Pasolini 1999, 1415.

¹⁴⁸ Cfr. P. Desogus, "L'infelice antitesi. De Martino e Pasolini nei primi anni Cinquanta" in Desogus *et al.*, 101: "Schematicamente potremmo dire che dopo una fase di intensa *ideologia*, nel breve ma folgorante periodo di militanza nelle fila del PCI, segue una fase di distacco, di rilettura di Croce, di parziale adesione all'autonomia dell'estetico [...] Segue insomma un ritorno alla *passione* [...] Attraverso questo cammino Pasolini ritrova il territorio dell'*ideologia*, del marxismo che aveva abbandonato" (corsivi dell'autore).

¹⁴⁹ Cfr. Casi 2019, 74: "Vivere a Roma significa per l'intellettuale Pasolini assumere in pieno, 'gramscianamente', responsabilità nuove nei confronti della cultura e delle società nazionali".

termine corrente ‘nazionale’ è in Italia legato a questa tradizione intellettuale e libresca, quindi la facilità sciocca e in fondo pericolosa di chiamare ‘antinazionale’ chiunque non abbia questa concezione archeologica e tarmata degli interessi del paese”.¹⁵⁰

Da qui parte l’ampia digressione sui diversi tipi di romanzo popolare, sui periodici popolari conosciuti per la pubblicazione di romanzi di appendice – “La Domenica del Corriere”, “Il Romanzo Mensile”, “La Tribuna Illustrata” e il “Mattino Illustrato” – assieme alla segnalazione di autori di spicco della narrativa popolare quali Carolina Invernizio e Francesco Mastriani.¹⁵¹ Paradossalmente, l’invettiva di Gramsci contro la mancanza di una letteratura nazional-popolare si traduce nella scoperta di una narrativa di consumo anche in Italia. Nel *Quaderno 29* si legge che “il folclore non deve essere concepito come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittoresco, ma come una cosa che è molto seria e da prendere sul serio”.¹⁵² Nell’articolo *Poesia popolare e cultura di massa*, pubblicato su *Radiocorriere* nel 1953, Pasolini rende onore a Gramsci:

Valendo anche per la poesia popolare i fondamenti dell’estetica crociana e del suo metodo, essa si distinguerebbe dall’altra poesia – quando sia poesia – per un suo “tono” speciale, un tono minore, incapace di espressioni estreme, che il Croce chiama, appunto “tono popolare”. Ma col Croce, bisognerà pur ricordare l’opera originale, seppure in questo campo frammentaria, del Gramsci, che trasforma il prevalente interesse del rapporto tra strati sociali poeticamente o scientificamente intesi in un rapporto politico.¹⁵³

Come evidenziato da Marco Gatto, “[q]uel *pur* è certamente significativo: l’*auctoritas* che permette di uscire dalle secche dell’essenzialismo romantico e dello scientismo demologico [...] resta senza dubbio Croce; ma Gramsci apre una prospettiva diversa, sulla quale gli intellettuali sono chiamati a riflettere”.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Gramsci 1975, 2116.

¹⁵¹ Cfr. *ivi*, 2122, in cui l’autore riporta un passo dell’articolo di Aldo Sorani: “Dopo il Mastriani e l’Invernizio mi pare siano venuti a mancare tra noi i romanzieri capaci di conquistare la folla facendo inorridire e lacrimare un pubblico di lettori ingenui, fedeli e insaziabili”.¹⁵¹ Si veda anche Foni 2007, 145 ss.

¹⁵² Cfr. Gramsci 1975, 2314.

¹⁵³ P. P. Pasolini, “Poesia popolare e cultura di massa” *Radiocorriere*, XXX (1953-54), 52, cit. in Lombardi Satriani e Bindi 2002, 139.

¹⁵⁴ M. Gatto, “Pasolini, Gramsci e la poesia popolare” in Desogus 2022, 159 (corsivo dell’autore).

Nell'orizzonte di Gramsci anche De Martino, che aveva già preso le distanze dallo storicismo crociano con *Il mondo magico* (1948), prosegue gli studi sul magismo direttamente sul campo attraverso le spedizioni etnografiche condotte in Lucania e in Puglia, in seguito alle quali pubblica *Morte e pianto rituale* (1958), *Sud e magia* (1959) e *La terra del rimorso* (1961).¹⁵⁵ Grazie a queste indagini, l'antropologo definisce la ricorrenza di rituali caratterizzati da specifiche mimiche gestuali e lamentazioni funebri quali 'relitti' di pratiche magiche dei popoli primitivi. Insieme a Gramsci, dunque, anche De Martino influì fortemente su Pasolini poeta e regista, seppur con qualche divergenza di opinioni.¹⁵⁶

Oltre all'articolo su *Radiocorriere*, nel 1953 va alle stampe il *Canzoniere italiano*, la corposa antologia di canti popolari con cui Pasolini ripercorre, di regione in regione, la storia della poesia popolare. Nell'opera sono inclusi quei canti "spogli di ogni traccia di provenienza colta (scongiuri, filastrocche, alcune ninne-nanne ecc.)".¹⁵⁷

Malgrado Pasolini palesasse un certo distacco nei confronti del genere letterario, il repertorio di quei componimenti rimane una pietra miliare negli studi del folklore. Occorre ricordare, infatti, che il *Canzoniere* pasoliniano compare in *Folklore. Tradizioni, vita e arti popolari* (1967), un volume nato con l'auspicio di fornire un quadro completo degli studi folkloristici, ma anche di chiarire alcuni equivoci in merito alla materia, a conferma del peso di tali argomenti negli anni del *boom* economico:

*Molti lettori, anche fra i nostri Soci, pur avendo avuto occasione di interessarsi al Folklore non hanno potuto farsene un concetto esatto e completo, perché, influenzati per lo più dalle più celebri manifestazioni folkloristiche ricostruite e reclamizzate a scopo di propaganda turistica, sono portati a considerare, sotto il termine Folklore, solo una parte di esso[...]. Ma Folklore, antico nome anglosassone che vuol dire 'sapienza del popolo', è un termine che abbraccia tutta la gamma delle arti, delle tradizioni, dei costumi, credenze, leggende, fiabe, giochi, la magia, le stampe e le canzoni popolari, i proverbi, i riti e le sagre che accompagnano gli atti più notevoli della vita e del lavoro umano, o le ricorrenze dell'anno.*¹⁵⁸

¹⁵⁵ Cfr. L. Bindi, "Ernesto de Martino alla radio" in Lombardi Satriani e Bindi 2002, 139: "risulta evidente la sintonia di posizioni che emergeva in una certa area intellettuale italiana che si muoveva in quegli anni tra pesanti eredità crociane e nuova attenzione verso la riflessione gramsciana".

¹⁵⁶ Cfr. P. Desogus, "L'infelice antitesi. De Martino e Pasolini nei primi anni Cinquanta" in Desogus *et al.*, 107.

¹⁵⁷ Pasolini 2019, 150.

¹⁵⁸ F. Reggiori in Toschi 1967, 5 (corsivo nell'originale).

Non si deve dimenticare che nel 1960 Pasolini aveva pubblicato anche *Poesia popolare italiana*, un altro contributo che segna una tappa importante nella riscoperta della cultura popolare. Rimarchevole è la descrizione del libro preannunciata in *Magia e civiltà* (1960), a cura di Ernesto de Martino: “Una interpretazione del mondo popolare italiano, vicino talora a forme semi-magiche, è contenuta nella *Poesia popolare italiana* di Pier Paolo Pasolini”.¹⁵⁹ Ed è appunto sul mondo popolare che si focalizza il cinema pasoliniano, in cui, tra i numerosi canti raccolti nelle antologie, viene selezionata *Fenesta ca lucive*, variante napoletana del poema siciliano *La Baronessa di Carini*, che narra la storia di un delitto di onore divenuto leggendario attraverso le ballate popolari diffuse dai cantastorie. Come ipotizza Alberto Varvaro, che ha dimostrato la falsità del testo pubblicato da Salvatore Salomone Marino, si deve a Pasolini la fortuna del poemetto fuori dai confini siciliani.¹⁶⁰ Inoltre, Pasolini stesso rilasciò un giudizio abbastanza positivo del testo, sebbene avesse già intuito la scarsa attendibilità dell’edizione di Marino:

Comunque, malgrado la falsità della ricostruzione del testo Salomone Marino, e le evidenti cadute e zeppe del testo cui ritorna il Pitrè, la *Baronessa di Carini* non era certo da escludersi in una scelta della poesia siciliana: carico com’è di suggestioni storiche e documentarie – con la sua complessa vicenda filologica ed esegetica –, vero *specimen* delle ‘Storii’ siciliane.¹⁶¹

La canzone napoletana, particolarmente lodata dal poeta,¹⁶² stabilisce una linea di continuità tra i personaggi del primo film pasoliniano *Accattone* (1961) e i due film della *Trilogia*. Ne *Il Decameron* (1971), sono appunto tre napoletani – uno dei quali è interpretato da Franco Citti – che, nella tetra atmosfera di una città straniera, si rincuorano cantando a squarciagola *Fenesta ca lucive*:

Solo il secondo napoletano canticchia fra sé, stando disteso, appoggiato a un gomito, con le gambe incrociate. [...] La sua voce è rauca, mormorante, come gli uscisse dal profondo delle viscere: tuttavia canta una canzone napoletana molto appassionata, accennandola, ma nel tempo stesso interpretandola con tutto il sentimento. [...] Era un canto che è lungo, viscerale lamento, pieno di antica disperazione.¹⁶³

¹⁵⁹ De Martino 1962, 293.

¹⁶⁰ Cfr. Varvaro 2010, 18.

¹⁶¹ Pasolini 2019, 142.

¹⁶² Cfr. Pasolini 2019, 125.

¹⁶³ P. P. Pasolini, “Il Decameron” in Pasolini 2001b, 32.

Analogamente, nella sequenza iniziale de *I Racconti di Canterbury* (1972), all'Indulgenziere che intona il brano con un accento inglese si alternano due uomini che lottano in un'arena e che richiamano la scena della rissa tra Accattone (Citti) e il cognato (Massimo Cacciafeste). La ballata popolare svolge un ruolo chiave nel racconto di Italo Toscani, *La mano di sangue* (1906), incentrato sulla vicenda della baronessa di Carini. Il protagonista Alfredo, discendente della famiglia Vernagallo, cade in uno stato di pazzia dopo aver ascoltato la ballata sulla storia della baronessa Caterina. Sembra, perciò, che anche nelle pellicole pasoliniane la canzone influisca sulla rievocazione del passato, così come nel racconto di Toscani "il passato (il pensiero e i sentimenti dell'avo) che era ormai superato, dimenticato, veramente rimosso (dietro la parete murata), riaffiora e si impone sulla vita del discendente, riattivato dalla canzone che risulta nuova e familiare insieme".¹⁶⁴ In un'intervista, il regista dichiara che, mosso da "un amore così violento per il 'tempo perduto'", evoca nella *Trilogia* i fantasmi dei personaggi dei film realistici precedenti.¹⁶⁵

Le risonanze del pensiero demartiniano nel cinema di Pasolini non si limitano ai contenuti o al particolare impiego della colonna sonora. In un'intervista del 1962, il regista convalida il nesso tra l'angoscia che i personaggi del suo cinema provano nel corso della loro esistenza e quella "preistorica" dei contadini studiata da De Martino:

Il sottoproletariato ha un altro tipo di angoscia quella che studia De Martino facendo ricerche nella poesia popolare in Lucania, per esempio, cioè un'angoscia preistorica rispetto all'angoscia esistenzialistica borghese, storicamente determinata. Io in *Accattone* ho studiato questo tipo di angoscia preistorica rispetto alla nostra.¹⁶⁶

Infatti, nei primi film ambientati nelle borgate romane – *Accattone*, *Mamma Roma* (1962) e *La ricotta* (1963) – Pasolini ricorre alla 'sacralità' della tecnica cinematografica come equivalente di un rituale o pianto funebre necessari ai personaggi per superare la loro crisi esistenziale o, in termini demartiniani, 'la crisi della presenza':

Il rischio della presenza [è] essenzialmente costituito da una destorificazione irrelativa che si manifesta in vari modi di inautenticità esistenziale. Il carattere fondamentale della tecnica religiosa sta nel contrapporre a questa destorificazione

¹⁶⁴ Foni 2007a, 67.

¹⁶⁵ P. P. Pasolini, "Il sesso come metafora del potere" in Pasolini 2015b, 215.

¹⁶⁶ Fonte: intervista *Primo incontro*, a cura di Nino Ferrero in *Filmcritica* 116, 1962. Cfr. anche Subini 2008, 28.

irrelativa una destorificazione istituzionale del divenire, cioè una destorificazione fermata in un ordine metastorico (mito) con il quale si entra in rapporto mediante un ordine metastorico di comportamento (rito). Con ciò è offerto un orizzonte per entro il quale si compie la ripresa delle possibili alienazioni individuali e la loro riplasmazione nei valori culturali.¹⁶⁷

Attraverso la musica classica o le inquadrature ispirate all'arte pittorica rinascimentale, il regista rivendica la presenza degli umili, la cui morte assume un valore sacro in quanto atto finale che consente all'essere umano di 'esprimere' la propria presenza nel mondo.¹⁶⁸ Secondo Monica Facchini, "Pasolini attraverso il cinema di poesia sembra operare un rituale che gli permetta di superare non solo la sua *nevrosi*, ma quel 'vuoto culturale' della società borghese italiana".¹⁶⁹ In seguito, Pasolini attinge al repertorio mitico classico per risalire all'origine dei riti ancora praticati nel mondo contadino e nelle culture extra-occidentali.

In *Edipo re* (1967), il regista sembra mettere in pratica la destorificazione in senso demartiniano: calandosi nel mitico deserto africano ed esplorando la realtà delle società prerazionali, Pasolini compie una sorta di rituale che cambia la propria visione del mondo.

Un ulteriore esempio di destorificazione è costituito dalla sequenza del sogno in *Accattone*. Come sottolinea Tommaso Subini: "Accattone proietta infatti sul piano destorificato del sogno il proprio 'problema della morte', prospettando una soluzione che, per quanto angusta, si configura pur sempre come una redenzione".¹⁷⁰

Nell'epilogo, infatti, Pasolini-Edipo ritorna al tempo presente, quindi alla 'Storia', come un uomo culturalmente arricchito che, di fronte alla 'cecità' dei membri della società contemporanea, decide di ritornare al suo luogo nativo e manifestare una nuova filosofia di vita di matrice pagana. "La vita finisce dove comincia", la massima su cui si chiude il film, rimanda alla ciclicità dei rituali dei popoli primitivi, la cui impronta è ancora riconoscibile nei riti delle culture popolari.

Anche in *Medea* (1969), il riecheggiamento di riti e pratiche magiche di una realtà mitica si pone in sintonia con le tecniche a cui gli antichi ricorrevano per garantire la loro presenza nel mondo.

¹⁶⁷ De Martino 2000, 37.

¹⁶⁸ Cfr. P. P. Pasolini, "Empirismo eretico" in Pasolini 2008, 1561: "*Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*" (corsivo nell'originale).

¹⁶⁹ Facchini 2012, 90.

¹⁷⁰ Subini 2008, 48.

Come attesta Pasolini,

[b]enché anche affabulante e follemente manieristico il film è tratto dalle letture dei libri di antropologia, etnologia e storia delle religioni: da Durkheim a Lévi-Strauss, da Frazer a De Martino, da Lévy-Bruhl a Mircea Eliade (nonché Jung, naturalmente). Il tema è la ‘catastrofe spirituale’ (Eliade) di un popolo cosiddetto primitivo e al contatto con una civiltà moderna.¹⁷¹

La crisi esistenziale che Medea vive in seguito alla fuga dalla Colchide si ricollega alla ‘crisi della presenza’ demartiniana, in quanto l’angoscia che la maga avverte corrisponde al turbamento interiore che ogni persona vive a causa di crisi esistenziali. Di conseguenza, il rito diventa necessario a Medea per recuperare il ruolo di sacerdotessa e riconfermare la propria presenza nel mondo, come emerge dalle uccisioni di Glauce e dei figli, entrambe messe in scena dal regista come dei veri e propri rituali.

In *Teorema*, invece, tutti i membri della famiglia borghese, incapaci di incorporare l’esperienza del sacro che vivono con l’ospite misterioso (Terence Stamp) e di concepire una visione olistica della realtà, perdono il contatto con il mondo circostante. Si ricorda in particolare lo stato di catatonìa in cui cade Odetta, simile a quella che de Martino definisce ‘ebetudine stuporosa’:

uno stato simile [è] designato dal comune linguaggio con l’espressione “impietrito (o folgorato o raggelato) dal dolore”. Si tratta però di una calma inautentica, funesta e minacciosa, e di una instabile smemoratezza, che da un momento all’altro può rompersi in un *planctus* irrelativo, cioè in un comportamento orientato ad arrecare offese anche mortali alla propria integrità fisica.¹⁷²

Pasolini non fu il solo regista a portare sullo schermo il mondo popolare. Occorre menzionare Luigi Di Gianni e i suoi documentari antropologici sull’interrelazione tra magia e religione nel Meridione, con panoramiche paesaggistiche molto simili a quelle di *Accattone* e di *Medea*. Meritano attenzione anche i cortometraggi di Mario Gallo e Cecilia Mangini, che si rivolsero a Pasolini per realizzare commenti dei loro documentari sulle realtà emarginate del Sud Italia. Per il cortometraggio di Gallo, *Il mago* (1958), che descrive la giornata di un saltimbanco in

¹⁷¹ P. P. Pasolini, “I diritti della vita” in Pasolini 1999, 1229.

¹⁷² De Martino 2000, 44.

Calabria, Pasolini organizza “un centone di canti popolari di varia provenienza, modificati quand’era necessario per adeguarli alla situazione”.¹⁷³ Da un’intervista, in cui Gallo fornisce la propria testimonianza sulla collaborazione con il poeta-regista, si ricava l’importanza che gli studi pasoliniani sulla poesia popolare ebbero per la realizzazione del cortometraggio:

Mi rivolsi a Pier Paolo Pasolini e così appresi che esistevano versi popolari calabresi che si riferivano esplicitamente al personaggio che avevo evocato. Quando Pasolini provò ad adattare il testo ai tempi, ai ritmi e alle situazioni del racconto scoprimmo che non c’era da togliere o aggiungere una sola parola.¹⁷⁴

Similmente, il poeta scrive il commento per tre documentari di Mangini: *Ignoti alla città*, (1958); *Stendali – Suonano ancora*, (1960, ispirato all’opera demartiniana *Morte e pianto rituale*); *La canta delle marane*, (1961). Entrambi i registi sono accomunati dall’entusiasmo di “indagare senza reticenze una realtà nazionale ben più articolata e contraddittoria di quanto la ripresa post-bellica facesse comunemente intendere”.¹⁷⁵ In particolare, il documentario *Stendali* può essere considerato come una testimonianza unica della sopravvivenza di rituali funebri negli anni del miracolo economico e dell’attività culturale di De Martino, Pasolini e Mangini.

Un’ulteriore connessione tra le culture popolari del Mezzogiorno e i popoli non occidentali ricorre nel diario di viaggio pasoliniano *L’odore dell’India* (1961). In particolare, spiccano le descrizioni di un cerimoniale sacro presieduto da un santone a Kajurao¹⁷⁶ e l’esibizione di un nano travestito, che ragguaglia le danze rituali descritte da De Martino durante le spedizioni in Lucania e in Puglia:

È un nano, maschio, ben adulto e peloso, ma vestito da nana: una grande sottana gialla e un corpetto verde; braccialetti ai polsi e alle caviglie; collane e orecchini luccicanti. Tra le dita agita dei sistri, che si uniscono al suono degli altri strumenti, ossessivi. All’assordante ritmo dei suoi sistri, il nano balla vorticosamente, ripetendo sempre gli stessi gesti: rotea su se stesso, facendo fare alla gonna una specie di ruota,

¹⁷³ P. P. Pasolini, “Commenti per documentari” in Pasolini 2001b, 3166.

¹⁷⁴ Tonini 2011, 8.

¹⁷⁵ M. Cinquegrani, “Tra arcaismo e modernità. Il cinema documentario di Cecilia Mangini” in Parigi *et al.* 2019, 291.

¹⁷⁶ Cfr. P. P. Pasolini, “L’odore dell’India” in Pasolini 2010, 1225: “Girava come un matto intorno alla catapecchia, si fermava, toccava degli oggetti, faceva dei gesti con le mani, si chinava a terra”.

si ferma, si rigira, va verso la folla, fa l'atto di prendere qualcosa sul palmo della mano aperto e teso, e va a gettare questo qualcosa verso l'altare. Ripete questi gesti, senza posa, coi sistri che ronzano e ringhiano come un alveare di api furenti.¹⁷⁷

Alla luce di tali considerazioni, l'attenzione che intellettuali e registi cinematografici rivolgono al folklore italiano costituisce senza dubbio un indizio del rinnovato interesse per una 'sottocultura' tutt'altro che scomparsa. Come poeta e regista cinematografico, Pasolini può essere annoverato nella cerchia degli studiosi che hanno rivolto il loro sguardo critico alla letteratura popolare, sfiorando anche argomenti inerenti alla sfera del magico. Occorre sottolineare che l'attenzione di Pasolini alla dimensione magica non consisteva in un'apertura a pratiche occulte, bensì ai rituali celebrati dalle culture arcaiche, esemplificativi della loro forte religiosità. Sulla base di tale lettura, il magico assume i tratti di una forma di conoscenza profonda, orientata alla comprensione di una realtà simbolica che resiste al trionfo della ragione.

4.4 Il 'reincanto' nel cinema e nel teatro pasoliniano

Agli anni del *boom* economico risale anche la grande stagione del cinema horror italiano, i cui film "formerebbero una sorta di 'addensamento' e di progressiva riemersione di ombre e oscurità che pervadevano produzioni di vario tipo fin dai primi anni quaranta".¹⁷⁸

Per il cinema gotico italiano, 'imitatore' sì della *Hammer Films Production*, ma anche singolare per la sua natura ibrida, giova la definizione di 'orrorifico', più ampia e svincolata dall'esclusività del genere horror.¹⁷⁹ Come osserva Simone Venturini,

[l] horror italiano sembra [...] oscillare tra l'assimilazione nel più ampio regime del fantastico e un'improbabile autonomia di genere, apparendo fin da subito impuro. Si pensi all'etichetta della sua espressione più riconoscibile, il cosiddetto "gotico all'italiana" (che non di rado ha fatto coincidere la "golden age" del genere, il 1957-66, con l'horror italiano *tout court*), ma si veda anche la capacità di rielaborare le strutture simboliche del melodramma e la sua necessità di sorreggersi e di sussistere intessendo relazioni con altri generi (thriller, fantascienza, erotico, storico-mitologico).¹⁸⁰

¹⁷⁷ Ivi, 1224.

¹⁷⁸ Venturini 2014, 12.

¹⁷⁹ Cfr. Camilletti 2018a, 18.

¹⁸⁰ Venturini 2014, 16.

Sebbene lo stile cinematografico di Pasolini differisca notevolmente da quello di registi come Riccardo Freda o Mario Bava, è possibile scorgere nei suoi film elementi fantastici che riconducono all'horror cinematografico.

Un primo esempio si riscontra in *Accattone*, nella scena in cui il protagonista ubriaco assume un comportamento animalesco:

GIORGIO (*indignato, alzando una mano al cielo*) Ma datte 'na lavata al grugno!

Sei imbrocato che fai schifo!

Con improvvisa docilità, Accattone si mette in ginocchio, sulla sabbia. Appozza le mani sull'acqua, faticosamente, e si lava il viso, due tre volte.

Poi alza la faccia, tutta gocciolante, e sempre docile e buono, si guarda intorno come in un sogno.

Ma gli viene un nuovo impeto di rabbia convulsa, una esplosione intrattenibile di nervi: stando sempre in ginocchio, affonda la faccia nella sabbia nera e sporca, strusciandola rabbiosamente.

La rialza: è un mascherone nero, con la sabbia appiccicata sulla faccia bagnata, contro le palpebre, il naso, le guance, la fronte, il mento. Non ha più niente di umano.¹⁸¹

Il gesto ricorda il rito descritto da De Martino in *Morte e pianto rituale*: “Si consideri il gesto di cospargersi la testa di polvere (o di cenere), così caratteristico nelle civiltà del Vicino Oriente. Già vedemmo come la motivazione più immediata di quest'atto rituale è quella di una simbolica autoinumazione come risoluzione della tentazione suicida”.¹⁸²

Nel film, gli amici di Accattone e le prostitute che lo avevano seguito in quella corsa disperata assistono a quell'insolito 'rito purificatorio' come a uno spettacolo di intrattenimento. La scena però si chiude con un primo piano sul volto incupito di Accattone, come se il regista intendesse sottolineare il dramma esistenziale che il protagonista vive nel sentirsi un 'mostro'. Secondo Giona Tuccini,

Nel momento di estrema debolezza, Accattone non subisce tanto l'influenza del demone che ha la stoffa dell'illusionista inquinatore, piuttosto s'identifica con esso [...] Per la sequenza in questione [...] conviene parlare di omologia rituale tra due forme di trasgressione, piuttosto che di mimetismo: quella che i defunti stessi

¹⁸¹ P. P. Pasolini, “Accattone” in Pasolini 2001b, 103.

¹⁸² De Martino 2000, 196.

operano evadendo i limiti tra l'aldilà e l'aldiquà, e quella che le maschere simboleggiano con la soppressione dei *distinguo* tra l'uomo e la bestia, tra il maschio e la femmina, tra demoni e cristiani [...] Con la faccia insabbiata, Accattone è *homo absconditus*, a un tempo anima e corpo, angelo e bestia, intermedio fra due infiniti, ugualmente lontano dagli apici opposti alfa e omega.¹⁸³

Nel suo aspetto bestiale, Accattone potrebbe essere accostato al mostro di Frankenstein, con cui condivide il senso di rivolta verso un sistema che dall'alto impone la propria autorità, ma anche di emarginazione per la propria indole animalesca. Emblematico è il momento della confessione del mostro:

il suo volto esprimeva un'amara angoscia, combinata allo sdegno e alla cattiveria, mentre la sua bruttezza innaturale quasi lo rendeva insopportabile alla vista umana [...] Credimi, Frankenstein: io ero caritatevole; il mio animo ardeva di amore e umanità; ma non sono io solo, miserabilmente solo? Tu, il mio creatore, mi detesti; quale speranza posso raccogliere dai tuoi esseri umani che non mi devono niente? Loro mi disprezzano e mi odiano.¹⁸⁴

Nello sfogo del mostro si legge la disperazione di Accattone quando, ubriaco e in lacrime, dichiara: "Semo tutti 'na massa de disgraziati, semo omini finiti, ce scartano tutti! [...] Nun ce considerano omini, perché nun semo boni a provacce da soli"¹⁸⁵; oppure quando, rivolgendosi a Maddalena, afferma: "Perché tu, me, m'hai rovinato! Perché io a 'st'ora ero un bel lavoratore o ero un bel ladro!"¹⁸⁶

Un esperimento dominato da uno scenario surrealistico, il cortometraggio *La terra vista dalla luna*, parte del film collettivo *Le streghe* (1965) prodotto da Dino de Laurentiis, invita ad osservare la realtà da una prospettiva diversa che comprende l'accettazione del soprannaturale. Tra i personaggi della favola pasoliniana spicca Assurdina (Silvana Mangano), "una donna tanto bella che i suoi capelli sono azzurri come il cielo o verdolini come il mare: con gli occhi fissi, il viso di marmo, e alta alta, come un'atleta o una santa".¹⁸⁷ La 'santa' donna, infatti, rimuove i fantasmi del passato e assicura un'esistenza felice al marito Ciancicato (Totò) e al figlio di quest'ultimo Baciù (Ninetto Davoli).

¹⁸³ Tuccini 2021, 107.

¹⁸⁴ Shelley 2023, 96-97.

¹⁸⁵ P. P. Pasolini, "Accattone" in Pasolini 2001b, 20.

¹⁸⁶ *Ivi*, 24.

¹⁸⁷ *Ivi*, 844.

Due elementi tradiscono un eventuale collegamento con il cinema horror in voga in quegli anni: il titolo stesso del film collettivo, *Le streghe*, e la scelta del verde per caratterizzare Assurdina, un colore tipico delle streghe. Non è casuale che lo stesso colore sia associato alla maga Circe (Mangano) nel film *Ulisse* (1954), diretto da Mario Camerini e prodotto da De Laurentiis. Inoltre, il finale del cortometraggio si presta ad una singolare lettura in termini todoroviani: al momento dell'apparizione del fantasma di Assurdina, lo spettatore rimane nel dubbio se si tratti di una visione dei personaggi o di un vero e proprio evento soprannaturale. Sebbene il film si collochi nella sfera dell'allegoria per via della morale esplicitata dal regista,¹⁸⁸ il turbamento che Ciancicato e Baciù provano di fronte all'evento straordinario riporta la scena nella categoria del "fantastico strano" o "soprannaturale spiegato", secondo la definizione di Todorov:

Cominciamo dal fantastico strano. Certi avvenimenti che sembrano soprannaturali nel corso della storia, ricevono alla fine una spiegazione razionale. Se tali avvenimenti hanno indotto il personaggio e il lettore a credere a lungo nell'intervento del soprannaturale, è in quanto possedevano un carattere insolito. La critica ha descritto (e spesso condannato) questa varietà sotto il nome di 'soprannaturale spiegato'.¹⁸⁹

Come i personaggi, anche lo spettatore può essere colpito dal soprannaturale, piuttosto che dal significato allegorico dell'autore.

I film di Pasolini ambientati in un passato mitico, quali *Porcile* (1969) *Medea*, *Il Decameron* e *I racconti di Canterbury*, presentano tematiche ricorrenti nelle pellicole cinematografiche del *Folk Horror* britannico, un genere che ebbe successo particolarmente tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta. I film più celebri, che costituiscono una vera e propria trilogia del *Folk Horror*, sono *Witchfinder General (Il grande inquisitore)*, 1968 di Michael Reeves; *The Blood on Satan's Claw (La pelle di Satana)*, 1971 di Piers Haggard e *The Wicker Man* (1973) di Robin Hardy. Secondo Adam Scovell, è possibile individuare precisi elementi chiave che ricorrono in tutti e tre film: *landscape, isolation, skewed belief systems and morality, e happening/summoning*, che si possono intendere come luogo-paesaggio, isolamento, visione-moralità distorta o perversa, e manifestazione/invocazione del

¹⁸⁸ Cfr. P. P. Pasolini, "La terra vista dalla luna" in 2001b, 864: "Compare un cartello con la scritta: MORALE: ESSERE VIVI O ESSERE MORTI È LA STESSA COSA".

¹⁸⁹ Todorov 1977, 46.

soprannaturale.¹⁹⁰ Tali tematiche, che costituiscono quella che Scovell ha definito *Folk Horror Chain*,¹⁹¹ si riscontrano nel ‘cinema di poesia’ pasoliniano.

Seppur con modalità differenti, sia nei film del *Folk Horror* britannico sia in quelli pasoliniani il deserto e la campagna rappresentano le aree privilegiate per la manifestazione di eventi religiosi e soprannaturali. L’isolamento di questi ambienti è necessario a rappresentare il contrasto fra primitivismo e modernità, realtà magica e razionalismo borghese, paganesimo e religione istituzionalizzata. Solo in questo contesto si compiono sacrifici pagani e si assiste a manifestazioni di violenza rituale, che in Pasolini assumono un significato provocatorio, come lui stesso dichiara in un’intervista:

crudeltà, violenza, strage, distruzione e autodistruzione. I motivi di questa scelta...
Un motivo può essere il desiderio di provocare, di scuotere: e di riproporre l’orribile ma reale dimensione della tragedia in un mondo che vive nella tragedia, ma che cerca di nascondersela sotto un’apparenza di falsa civilizzazione, di razionalità e di opulenza.¹⁹²

Nel film *Porcile* Pasolini utilizza metaforicamente ambientazioni e tematiche tipiche anche del genere horror per mostrare l’orrore del capitalismo moderno e l’alienazione dell’essere umano nella società contemporanea. Tramite l’episodio del cannibale (Pierre Clémenti), costruito parallelamente a quello di Julian (Jean-Pierre Léaud) in un deserto astorico, il regista mostra la barbarie senza filtri e consegue il suo proposito di *épater le bourgeois*. Entrambi i personaggi, accomunati da una passione animalesca, si fanno portavoce di una morale ‘distorta’ quale simbolico atto di ribellione nei confronti della società che li vuole divorare. I maiali, infatti, rappresentano sia l’oggetto d’amore di Julian sia la società capitalista che “schiaccia non solo i figli disubbidienti, ma persino quelli che si compiacciono dell’ambiguità”.¹⁹³ Come osserva Marco Sabbatini, “assistiamo quindi a un totale rovesciamento dei valori: da una parte, gli animali diventano oggetto d’amore; dall’altra, gli uomini vengono animalizzati. I porci veri si situano al di là del bene e del male, mentre quelli metaforici sono carichi di gravi colpe”.¹⁹⁴ Julian diventa quindi una vittima sacrificale proprio

¹⁹⁰ Cfr. Scovell 2017, 17-20. Si veda anche Camilletti 2018a, 125.

¹⁹¹ Cfr. Scovell 2017, 14: “I called the theory the Folk Horror Chain: a linking set of narrative traits that have causal and interlinking consequences”.

¹⁹² Fonte: Intervista di Lietta Tornabuoni, *Pirelli- Rivista d’informazione e di tecnica*, 11-12, 1968.

¹⁹³ P. P. Pasolini, “Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufлот [1969-1975]” in Pasolini 1999, 1489.

¹⁹⁴ Sabbatini 2008, 71.

come Gesù nella tradizione cristiana o Adone in quella mitico-folklorica, in quanto dio della vegetazione divorato da maiali che, a loro volta, sono una reincarnazione dello spirito del grano.¹⁹⁵

È opportuno menzionare una riflessione di Pasolini che, sulla scorta degli studi demartiniani, si rapporta alla tematica religiosa in modo innovativo:

Ma *mai* nel parlare, nel discutere, nel pensare, la gente, anche abbastanza colta, tiene presente, per esempio, che gli Ebrei avevano da tempo immemorabile l'idea del *capro espiatorio* su cui trasferire i mali della società e così cancellarli col suo sacrificio; oppure che il destino della Madonna e quello di Iside sono identici; come del resto quello di Cristo e quello di Adone; o che, addirittura, prima del sacrificio del capro, presso un'infinità di popoli si usava fare un banchetto (qualche volta orgia), che è adombrato nell'Ultima Cena [...] Insomma, se un raffinatissimo antropologo avesse voluto condensare sincretisticamente tutte le credenze religiose della civiltà contadina, non avrebbe potuto fare di meglio di quello che è raccontato nei vangeli. (Questa nota mi è venuta in mente perché sto facendo un film sulla storia delle religioni, e non, naturalmente, per polemizzare ancora una volta col Cattolicesimo di Stato).¹⁹⁶

Anche ne *I racconti di Canterbury* Pasolini costruisce il racconto del frate su un capovolgimento di valori e inserisce la figura del diavolo (Citti) in una nuova cornice rispetto alla fonte originaria. Nella rivisitazione pasoliniana, un giovane misterioso (che in seguito dichiarerà di essere il diavolo) osserva di nascosto un mandante del cacciatore di streghe alle prese con la sua attività di spionaggio degli omosessuali, che, una volta scoperti, vengono ricattati. Dei due sodomiti che vengono colti in flagrante, solo il povero viene condannato al rogo, dal momento che il ricco riesce a corrompere col denaro l'Inquisitore e il suo emissario. L'esecuzione dell'omosessuale – simile al supplizio degli eretici sul rogo – avviene in pubblico nel cortile di una chiesa, ma viene ripresa dalla prospettiva del diavolo, che assiste alla scena nelle sembianze di un venditore di frittelle. L'allestimento della pira si verifica all'insegna dell'ironia, con il diavolo che cerca di vendere le sue frittelle al pubblico che sta per assistere a uno spettacolo in cui il condannato a morte sarà arso vivo, dunque 'fritto'. Come nel cortometraggio *La ricotta*, il regista mette in risalto il contrasto tra la

¹⁹⁵ Cfr. Zigaina 2005, 274-75.

¹⁹⁶ Pasolini, P. P. "Il caos" in Pasolini 1999, 1219.

ridicolizzazione degli esecutori del rogo e la sofferenza della vittima ingiustamente derisa e condannata, ma con maggiore crudeltà.¹⁹⁷ In tale contesto, il diavolo sembra essere l'unica speranza di giustizia di fronte alla crudeltà dei 'cacciatori di streghe' della classe borghese. In *The Blood on Satan's Claw* il diavolo emerge dalle viscere della terra di un tranquillo villaggio britannico e sceglie come vittime un gruppo di innocenti fanciulli, lasciando un marchio – un pezzo di pelle – su ognuno di loro. Davanti agli orrori compiuti da questi giovani posseduti, il giudice locale, dopo aver preso informazioni sull'occultismo, affronta il signore delle tenebre proprio nel cortile di una chiesa diroccata, dove venivano compiuti i sacrifici umani, liberando la comunità dal pericolo del soprannaturale. Come precisa Haggard in un'intervista con Mark Gatiss, il diavolo non assume più le sembianze di una creatura mostruosa alla maniera di Dracula, ma appare come una presenza oscura senza volto o una forma di contagio che dissemina morte nel mondo.¹⁹⁸ Con tale rivisitazione della figura del diavolo, Pasolini e Haggard, sebbene divergenti in quanto a stile e contenuti, testimoniano gli orrori della società degli anni Settanta.

Anche la *Medea* pasoliniana aderisce agli elementi propri del *Folk horror* individuati da Scovell, sebbene il film si qualifichi primariamente come una rivisitazione della tragedia euripidea in chiave antropologica. A tal riguardo, il confronto tra *Medea* e *The Wicker Man* si rivela particolarmente interessante per mettere in luce le modalità con cui i registi hanno messo in scena la rappresentazione del sacro.

Innanzitutto, Pasolini e Hardy, ispirandosi a *The Golden Bough* (*Il ramo d'oro*, 1890) di Frazer, accentuano il contrasto fra gli antichi rituali pagani e la morale cristiana o laico-borghese. L'orrore, infatti, non scaturisce da elementi mostruosi, bensì dalla dicotomia tra due universi incompatibili: da un lato la razionalità moderna, dall'altro la sacralità arcaica. Inoltre, in tutte e due i film ricorre l'uso delle maschere, che per un verso evocano un senso di misteriosità e di isolamento personale; per un altro, consentono all'individuo che le indossa di cambiare identità e dare sfogo ai propri istinti animaleschi.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Cfr. Chiesi 2022a, 148: "L'umiliazione, la sofferenza e la morte di un uomo divengono quindi materia di uno spettacolo d'intrattenimento".

¹⁹⁸ Si veda quanto dichiarato da Haggard nel documentario per la BBC *History of Horror with Mark Gatiss*, del 2010, diretto da John Das e Rachel Jardinedel 2010: "We needed the church because we needed the opposite. I didn't want to do something lurky, like Dracula, I was interested in the dark things that people feel, in the dark things that happen, that's what I wanted to explore".

¹⁹⁹ Cfr. S. Kraus, "Subtle Magic and the Thrill of the Wicker Man" in Paciorek *et al.* 2018, 24: "As well as masks being used as devices to represent mystery, they have subtle magic of their own, especially animal masks like

Fondamentale è anche il ruolo che il sole e il fuoco svolgono nelle due pellicole. In *Medea* il concetto di ripetizione, annesso alla semina e al culto del dio Sole, determina nella mentalità colchica la concezione ciclica del tempo nel suo alternarsi di morte e rinascita, come suggerisce la formula che Medea pronuncia subito dopo aver girato la ruota del Sole: “Da’ vita al seme e rinasci con il seme”. Nel trattamento risulta ancora più evidente l’importanza attribuita al sole come divinità di fecondazione e di morte nel rituale colchico: “Il sole, calando, prefigura la discesa nel Regno dei Morti, e, risorgendo, prefigura la resurrezione: inoltre esso crea il ritmo temporale, e la sacralizzazione del tempo, su cui è fondato il mondo contadino”.²⁰⁰

In *The Wicker Man* il sacrificio del sergente Howie (Edward Woodward), che favorisce lo sviluppo di nuove ideologie,²⁰¹ viene celebrato dalla comunità di Summerisle come un rito di fertilità, in cui il sole svolge un ruolo primario. In tali contesti, il fuoco è l’elemento con cui le comunità della Colchide e di Summerisle compiono il sacrificio di vittime innocenti.

Le due pellicole, accomunate dal rituale collettivo che culmina con il sacrificio umano, costituiscono due rappresentazioni distinte del destino del sacro all’interno della modernità. In *Medea*, il sacrificio, benché sia un atto terrificante e aberrante agli occhi dello spettatore moderno, si giustifica nell’ambito di una comunità arcaica in quanto necessario a ripristinare l’ordine cosmico e l’equilibrio tra l’umano e il naturale. Il paesaggio della Colchide, infatti, ha una funzione primaria nel produrre un effetto di atemporalità, tipica del genere *Folk horror*. Lo dimostra il trattamento *Visioni della Medea*, che prevedeva la celebrazione di altri due rituali – solare e lunare – officiati da Medea:

Nella Colchide *lunare* – così diversa dalla terra di Giasone, che è piatta, malinconica e realistica – tra i folti calanchi, le rupi mostruose e le terre labirintiche – dove se qualche praticello arato o coltivato a frutteto c’è, è come un sublime miracolo – si celebra un rito – che si lega in qualche modo alle parole razionali e sconcranti del

those worn by the inhabitants of Summerisle on May Day. Masks become tools for shapeshifting or transforming. Human put on animal masks and start to behave differently: the wildness within us is unleashed”.

²⁰⁰ P. P. Pasolini, “Visioni della Medea (Trattamento)” in Pasolini 2001b, 1212.

²⁰¹ Cfr. A. Jolly, “Kill list: The occult, paganism and sacrifice in cinema as an analogy for political upheaval in the 1970s and the 2010s” in *ivi*, 298: “[Sergeant Howie’s] sacrifice acts as symbolic cleansing allowing for new ideologies to grow, much like the crops of Summerisle. Christianity and Paganism are set on level pegging in *The Wicker Man* and favour can be seen to lean toward the side of paganism”.

Nuovo Centauro, ma che le contraddice, perché serba intatta la sua fede totale nell'ontologia e nella sacralità di 'ciò che è': il mondo come ierofania.²⁰²

La Colchide è lo spazio simbolico in cui la sacralità precede l'umanità e dove il sacrificio serve a riconnettere l'essere umano alla dimensione naturale. Giasone, incarnando la razionalità, profana con la sua invasione il territorio sacro, generando una violenza più profonda di quella del sacrificio umano compiuto dal popolo colchico.

Similmente, il figlicidio compiuto da Medea è concepito come gesto orribile e inaccettabile secondo la prospettiva del mondo moderno. Tuttavia, la vera tragedia consiste nella perdita irreversibile dell'identità originaria della maga, che, lontana dalla sua patria, è in un certo senso condannata a compiere un rituale in solitudine e in un luogo desacralizzato.

The Wicker Man, al contrario, si conclude con il sacrificio umano all'interno di una celebrazione collettiva, che garantisce la sopravvivenza del culto pagano nella comunità, in sintonia con il rituale colchico della *Medea* pasoliniana. Tuttavia, *Summerisle*, rispetto alla Colchide, rappresenta un microcosmo circoscritto, in cui il rito è un atto funzionale alla conservazione dell'ordine agricolo. Lord Summerisle (Christopher Lee), infatti, dirige con la parola – dunque razionalmente – il rituale collettivo per mantenere il controllo della comunità e garantire la permanenza del paganesimo instaurato dai suoi antenati.²⁰³

Ne deriva che la religiosità della comunità di *Summerisle*, razionalizzata e controllata dal leader dell'isola, lungi dal costituire un'alternativa alla modernità, si presenta piuttosto come una forma 'moderna' del sacro. Pur muovendosi in direzioni opposte, *The Wicker Man* e *Medea* convergono così nel rappresentare sullo schermo, rispettivamente, la metamorfosi del sacro e la sua scomparsa, entrambe causate dall'opera desacralizzante del razionalismo moderno.

La contrapposizione tra la libertà sessuale degli antichi popoli pagani e le limitazioni della morale borghese costituisce un'altra tematica rilevante sia in *The Wicker Man* sia nella *Trilogia della vita* pasoliniana. In un'intervista del 2013, Hardy dichiara di voler presentare sullo schermo un tipo di società priva dei tabù della morale cristiana, tra i quali è incluso anche il sesso.²⁰⁴

²⁰² P. P. Pasolini, "Visioni della Medea (Trattamento)" in Pasolini 2001b, 1212.

²⁰³ Cfr. Scovell 2017, 234.

²⁰⁴ Cfr. Scovell 2017, 22: "We have a right to think that our Pagan ancestors were very much like us, they liked to dance and sing and get drunk, tell jokes and also have a laugh. So, recreating (as we tried to do) that sort of society, all those aspects of normal life should be there. There were not inhibited by things like sex, which really

In modo analogo, Pasolini sostiene:

Non c'è limite alla libertà di espressione e di rappresentazione: non ci può essere limite. Anche il sesso nella sua estrema e indifesa nudità – che è parte immensa della vita reale – ha diritto di essere espresso e rappresentato. E io ho voluto farlo a dispetto delle gerarchie inamovibili degli argomenti, e a rischio dell'impopolarità.²⁰⁵

Con il suo ultimo film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) Pasolini solleva la sua protesta contro la perversione generale della società contemporanea, ricreando un'atmosfera tipica del *Grand Guignol*: “L'Italia – e non solo l'Italia del Palazzo e del potere – è un Paese ridicolo e sinistro: i suoi potenti sono delle maschere comiche, vagamente imbrattate di sangue: ‘contaminazioni’ tra Molière e il Grand Guignol”.²⁰⁶ Il teatro parigino era noto per le macabre rappresentazioni attinenti alle fantasie erotiche di Marquis de Sade, che ebbero luogo dal 1897 al 1962.²⁰⁷ Anche il controverso *Salò* si ispira al libro del “Divin Marchese”, mostrando la violenza estrema di un gruppo di seviziatori – il Duca, il Monsignore e l'Eccellenza – che sottopongono a molteplici supplizi le giovani vittime.

Il film, inoltre, presenta riferimenti incrociati sia con l'*Inferno* di Dante sia con *Les Fleurs du mal* (*I fiori del male*, 1857) di Charles Baudelaire, di cui Pasolini aveva già tradotto alcune poesie nel 1960. Di queste, *Un voyage à Cythère* (*Un viaggio a Citera*) spicca per la somiglianza tra lo scenario di morte dell'isola di Citera e la scena finale di *Salò*, dove i signori si godono l'orrendo spettacolo del massacro delle giovani vittime, smembrate e marchiate a fuoco “in un'apoteosi della perversione orgiastica con un ampio repertorio di sevizie e metodi di uccisione”.²⁰⁸ La poesia baudelairiana suona come un canto funebre che descrive un quadro orrendo di sterminio dell'umanità:

No, non era un tempio sotto ombre silvestri,
dove alla vestale, affezionata ai fiori,
con il corpo riarso dai segreti calori,

only came in with Christianity, so one needs to show it and we do, I think, but not to excess”. Cfr. anche J. Harrigan, “The Sacred Theatre of Summerisle” in Paciorek *et al.* 2018, 342: “These are not ignorant pagan islanders, but a people who have found a way to be truly happy”.

²⁰⁵ P. P. Pasolini, “Appendice a ‘I racconti di Canterbury’” in Pasolini 2001b, 1570-71.

²⁰⁶ Cfr. P. P. Pasolini, “Lettere luterane” in Pasolini 1999, 656.

²⁰⁷ Cfr. Foni 2007a, 211-19.

²⁰⁸ Passannanti 2016, 113.

la brezza errabonda scompigliava le vesti...

Ecco invece, radendo da vicino la riva,
per spaventar gli uccelli con le vele bianche,
apparirci una forca, che le sue tre branche,
nera come un cipresso, contro il cielo apriva.

Degli orrendi uccelli, intenti alla pastura,
squartavano le membra marce d'un impiccato,
feroci, con il becco ciascuno piantato
come un ferro nel pus di quella carne impura.

Due buchi erano gli occhi, dal ventre squarciato
gli pendevano i visceri gonfi giù dagli inguini
e sazi di sozze leccornie gli aguzzini
a furia di beccate l'avevano castrato...²⁰⁹

Inoltre, Pasolini include Baudelaire nella scena in cui i signori si intrattengono in conversazioni dotte, quando Sua Eccellenza attribuisce al 'poeta maledetto' due citazioni, ma viene corretto dal Presidente che sostiene si tratti di Nietzsche. Nuovamente Sua Eccellenza rettifica la sua precedente affermazione e ribatte che in realtà si tratta di Dadà. Come nota Erminia Passannanti,

i gerarchi abusano e deformano non solo la legge morale, ma la funzione stessa della letteratura, distorcendo l'extratesto di Baudelaire, Proust, Nietzsche, Benn e San Paolo, su cui articolano i loro assurdi discorsi. Corpo letterario nel corpo filmico, queste citazioni avrebbero lo scopo di razionalizzare e giustificare i progetti deliranti dei quattro pervertiti, ricoprendoli di una patina logica e culturale.²¹⁰

La preziosa testimonianza del regista Pupi Avati, che collaborò alla realizzazione della sceneggiatura, conferma le corrispondenze tra il film pasoliniano e l'opera di Baudelaire:

Ad un tratto, infervorato, si alza, va verso la sua biblioteca e prende l'edizione dei Meridiani di Baudelaire [...] prende la penna stilografica e sottolinea alcuni versi con segnacci decisi di penna. Lo osservo sfregiare quella carta così preziosa, rasoiate

²⁰⁹ Pasolini 2009, 1373.

²¹⁰ Passannanti 2016, 79-80.

al cuore, ma sorrido. Mi mette in mano il libro ancora grondante sangue e mi spiega.
“Devi interpolare il racconto della prima narratrice con questi versi. Questi altri li
collochiamo più avanti e così via...”.²¹¹

La prima narratrice, la signora Vaccari (Hélène Surgère) racconta dettagliatamente la propria esperienza di ‘iniziazione’ ai piaceri sessuali che ebbe durante l’infanzia con due professori del suo collegio (il professor Gentile e il suo collega Goffredo). Trattata come una prostituta, la bambina ‘aiuta’ il professor Gentile a masturbarsi, accettando passivamente di ricevere in faccia gli schizzi dell’ejaculazione: “dammi una mano, aiutalo a gettare fuori il seme dal quale tutti fummo creati. Lo farò schizzare sulla tua faccia”.²¹²

Sebbene in un contesto differente, l’atto di seminare con la mano si ritrova anche nel componimento baudelairiano *Le Chevelure (La Chioma)*, in cui si legge: “La mia mano seminerà tra i tuoi capelli folti / rubino, perla e zaffiro, per sempre e a lungo, / perché tu non sia mai sorda alle mie voglie! / Non sei tu forse l’oasi del mio sogno, la fiasca / da cui bevo a lunghi sorsi il vino del ricordo?”²¹³ In un certo senso, il corpo della fanciulla Vaccari funge da “fiasca” dei professori, che bevono la sua urina prima di offrirle il compenso di dieci lire per non essere ‘sorda alle loro voglie’.²¹⁴

Un più esplicito rimando a Baudelaire è l’espressione che il professor Goffredo utilizza per definire la bambina scelta dal suo collega: “un vero bijou”,²¹⁵ un appellativo che si ricollega immediatamente alla nota poesia baudelairiana *Les Bijoux (I gioielli)*. Sia la Vaccari sia la donna descritta da Baudelaire emergono per la loro duplice natura candida e licenziosa, nonché per la loro docilità ai comandi dei loro padroni:

Era distesa là e si lasciava amare,
sorridente di piacere dall’alto del divano
[...]
Con gli occhi fissi su di me, come una domata tigre,
assumeva pose varie con aria vaga e sognante

²¹¹ Avati 2013, 201

²¹² P. P. Pasolini, “Salò o le 120 giornate di Sodoma” in Pasolini 2001b, 2037.

²¹³ Baudelaire 2023, 103.

²¹⁴ P. P. Pasolini, “Salò o le 120 giornate di Sodoma” in Pasolini 2001b, 2039: “Così senza tanti complimenti mi infila dieci lire nella saccoccia del grembiolino e mi caccia fuori dalla sua stanza”.

²¹⁵ *Ivi*, 2038.

e il suo candore unito alla lascivia
dava nuovo fascino alle sue metamorfosi.²¹⁶

Anche nei testi teatrali pasoliniani, vere e proprie denunce del consumismo capitalistico e della omologazione di massa, si possono cogliere in filigrana richiami al fantastico e all'occulto. Innanzitutto, nel teatro di Pasolini si intravedono le tracce dell'opera di Sade, celebre per il "suo rovesciamento pessimistico e perverso dell'ottimismo utopico dell'Illuminismo".²¹⁷ Proprio come i drammi sadiani, anche le sei tragedie pasoliniane risaltano per la loro essenza scandalosa, in risposta al vero scandalo del consumismo capitalistico.

La tragedia *Orgia* (1966-70) – opera anticipatrice di *Salò*,²¹⁸ e composta da un prologo e sei episodi – nonostante poggi su un impianto allegorico (gli stessi personaggi Uomo e Donna sono piuttosto due entità assolute), è ricca di atmosfere perturbanti. I personaggi vivono situazioni deliranti in un confine labile tra realtà e sogno tipico del modo fantastico, a cominciare dal prologo che è affidato al cadavere dell'Uomo: "Sono morto da poco. Il mio corpo / penzola a una corda stranamente vestito".²¹⁹

Il 'cadavere' parlante ripercorre la sua esistenza tormentata dal marchio della diversità: "Ecco io sono stato in vita un uomo Diverso: / questa è la ragione per cui mi sono chiesto / come ho potuto vivere in pace, dalla parte dell'ordine. / È semplice: nascondendo a me stesso e agli altri / la mia Diversità".²²⁰ Il tema della diversità è affrontato anche in *Pilade* (1966), in cui il personaggio si fa portavoce della "vera Diversità", quella che dà scandalo e che è incomprensibile alla massa.²²¹ Come evidenziato da Casi, in *Orgia*,

la diversità è trasformata nella categoria assoluta – e perciò maiuscola – della Diversità [...] intesa come terza via 'rivoluzionaria' tra l'asservimento all'autorità e

²¹⁶ Baudelaire 2023, 350-51.

²¹⁷ Ceserani 1996, 99.

²¹⁸ Cfr. P. P. Pasolini, "Autointervista, 'Corriere della Sera', 25 marzo 1975" in Pasolini 2015b, 215: "*Questo film ha dei precedenti nella sua opera?* Sì. Le ricordo *Porcile*. Le ricordo anche *Orgia*". Si veda anche lo studio di Katsantonis, dove vengono messe in risalto le analogie tra *Orgia* e l'opera sadiana *La filosofia nel boudoir* (1795) (Katsantonis 2021, 16-17).

²¹⁹ P. P. Pasolini, "Orgia" in Pasolini 2001a, 245.

²²⁰ *Ivi*, 246-47.

²²¹ P. P. Pasolini, "Pilade" in Pasolini 2001a, 384.

la morte, da manifestare attraverso lo stravolgimento pubblico di funzione degli oggetti nello spettacolare e rituale suicidio conclusivo.²²²

Nel monologo è insita anche la crisi d'identità tipica dei personaggi omicidi pasoliniani, la cui perversità "è il segno della presenza di istanze opposte nella psiche, ovvero di una duplicità che, in un'ultima analisi, porta l'individuo all'autodistruzione".²²³

Perno di tutta la tragedia, perciò, è il 'piacere' per il male e per la profanazione che i due personaggi compiono nel giorno di Pasqua, compiendo un sacrificio rituale basato su sesso e crudeltà in un contesto macabro alla Sade. Come sottolinea Georgios Katsantonis, siamo davanti a "[u]n'Orgia di parole, di violenza, di immagini e di esplosioni contro l'Orgia del Potere, della società consumista e della nuova religione sadomasochista. Questa è la pasqua [sic] che i corpi soffrono. È il tempo del silenzio di Dio o meglio della reggenza del Dio Sadomasoch".²²⁴ In breve, il dramma pasoliniano si configura come lo specchio della società capitalistica, in cui la mercificazione e il feticismo per gli oggetti di consumo – il male per eccellenza – hanno invaso la dimensione del sacro:

Non c'è infatti niente di religioso nel modello del Giovane Uomo e della Giovane Donna proposti e imposti dalla televisione. Essi sono due persone che avvalorano la vita solo attraverso i suoi Beni di consumo (e, s'intende, vanno ancora a messa la domenica: in macchina).²²⁵

La centralità del macabro in opere come *Orgia* o in *Salò* indica come il feticismo pasoliniano si sia svuotato dell'originaria valenza estetica, fondata sulla contemplazione dell'oggetto di desiderio (i corpi giovanili) come residuo di autenticità primitiva. In queste opere, infatti, il corpo, deformato dal grottesco, diviene strumento di denuncia della mutazione antropologica e della mercificazione dell'essere umano.

In *Pilade*, l'omonimo protagonista incarna l'intellettuale che non accetta di rompere i ponti con il Passato, poiché "sa quanto nel richiamo delle Furie vi sia di verità, la verità della rivolta,

²²² Casi 2019, 136.

²²³ Anelli 2006, 194. Si veda anche Katsantonis 2021, 39: "in *Orgia* la perversione non è tanto la pratica sessuale quanto la spinta di ritrovare nel corpo del giovane, l'innocenza della natura che la civiltà inevitabilmente corrompe".

²²⁴ Katsantonis 2021, 57.

²²⁵ P. P. Pasolini, "Saggi sparsi [1942-1973]" in Pasolini 1999, 291.

da capire se non da assecondare”.²²⁶ Rimarchevole è la descrizione che il vecchio riporta sulla trasformazione delle Eumenidi delle montagne in Furie, un singolare richiamo non solo al tarantismo, ma anche all’epilessia, considerata nell’antichità ‘il morbo sacro’ connesso alla possessione demoniaca:

Ma pressappoco, urlavano che c’era qualcuno
che le chiamava...indietro...sì, indietro...
ed esse stavano ad ascoltare quella voce,
e le rispondevano anche: “Sì, sì, quello,
era il nostro stato, sì, sì,
niente si può dimenticare...
Poi i capelli gli si cominciavano a torcere,
in testa, come serpenti, serpenti
con piccoli occhi furiosi; e la bava
cominciava a uscirgli dalla bocca;
e cominciava a scuoterle la tarantola;
finché, urlando, scappavano via.²²⁷

Nonostante Oreste, con l’aiuto di Atena, tentasse di ristabilire un nuovo ordine, rimuovendo ogni traccia del passato, la metamorfosi delle Eumenidi delle montagne conferma la permanenza di antiche tradizioni che “*non si [possono] dimenticare*”.

Affabulazione (1966-70) ruota attorno al complesso di Laio che un ricco imprenditore industriale e padre di famiglia vive a causa di un sogno angosciante che lo tormenta e che alla fine lo conduce all’uccisione del proprio figlio. Al pari di *Teorema*, questo dramma è rivolto alla classe borghese, incapace di comprendere il mistero del sacro, come ribadisce lo spettro di Sofocle:

PADRE: E allora? Dimmi questa verità,
conosciuta dalla tua ragione!

OMBRA DI SOFOCLE: Non si tratta, purtroppo, di una verità

²²⁶ E. Siciliano, “*Pilade*, Politica e Storia” in Fabbro 2006, 72. Cfr. pure A. Felice, “Pasolini e la giustizia. Il ‘caso’ di *Pilade*” in Locantore 2020, 25-28.

²²⁷ P. P. Pasolini, “*Pilade*” in Pasolini 2001a, 378 (corsivo nell’originale). Cfr. Dodds 2009, 111: “Non è sorprendente che per i Greci l’epilessia fosse il ‘morbo sacro’ per eccellenza, e che la chiamassero *ἐπίληψις*, parola che, come i nostri ‘colpo’, ‘attacco’, ‘assalto’, richiama alla mente l’intervento di un demone”.

della ragione: la ragione
serve, infatti, a risolvere gli enigmi...
Ma tuo figlio – ecco il punto, ti ripeto –
non è un enigma.
*Egli è un mistero.*²²⁸

Secondo l'interpretazione suggerita da Massimo Fusillo, il dramma pasoliniano ruota attorno alla dialettica enigma/mistero, che riflette l'opposizione tra l'utilizzo delle armi della ragione e l'abbandono alla forza carnale.²²⁹ Da tale conflitto, continua lo studioso, scaturisce la problematica “del razionalismo europeo (in cui rientra in parte anche la psicoanalisi freudiana con cui Pasolini aveva un rapporto ambivalente) [di] voler ridurre tutta l'ambiguità del reale a un enigma da sciogliere, rimuovendo la dimensione del mistero, cioè del sacro”.²³⁰

Risulta pregnante il fatto che, dopo tale confessione, il padre si affidi alla Negromante per ricercare il figlio, quindi a una figura che, ancora una volta, conferma la rilevanza del numinoso in un mondo dominato dalla ragione.²³¹ Del resto, a provocare il malcontento della Donna sono proprio strane “cerimonie selvagge” compiute dall'Uomo:

Per pregare Dio non va più in fabbrica.
E magari, pregasse solo Dio!
È malato, solo un malato si comporta così!
Si spoglia nudo, al buio, sta delle ore
nudo, sul pavimento: prima di dormire
e prima di cominciare la giornata
fa mille cerimonie, come un selvaggio; pare
che Dio sia una cosa da scongiurare. Prega
come se fosse un obbligo – prega a cottimo.
Come per cacciare un pensiero, come per drogarsi.²³²

²²⁸ P. P. Pasolini, “Affabulazione” in Pasolini 2001a, 516 (corsivo dell'autore).

²²⁹ Cfr. Fusillo 2022, 55.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Sul personaggio della Negromante, cfr. Casi 2019, 139: “La stessa vulgata psicanalitica viene derisa nella scena della critica a Freud e Jung fatta dalla Negromante, indicando la necessità di non congelare nell'esclusività dei termini del complesso edipico la questione dei rapporti generazionali”. Si noti pure Fusillo 2022, 202 n. 57.

²³² P. P. Pasolini, “Affabulazione” in Pasolini 2001a, 496.

Tali cerimonie costituiscono un'ulteriore prova di come "l'irrompere del sacro [implichi] una dimensione rituale incomprensibile per il buon senso borghese incarnato dalla madre".²³³ Analogamente, il riferimento alla droga rimanda a un articolo di Pasolini pubblicato sulla rubrica "Il caos", in cui l'intellettuale paragona l'atto di drogarsi alle pratiche magiche compiute dagli antichi per risolvere la 'crisi della presenza':

È chiaro che chi si droga lo fa per riempire un vuoto, un'assenza di qualcosa, che dà smarrimento e angoscia. È un sostituto della magia. I primitivi sono sempre di fronte a questo vuoto terribile, nel loro interno. Ernesto De Martino lo chiama 'paura della perdita della propria presenza'; e i primitivi, appunto, riempiono questo vuoto ricorrendo alla magia, che lo spiega e lo riempie.²³⁴

Un esempio peculiare di commistione di fantascienza e orrore compare nella scaletta della prima stesura di *Porcile* (1967-72), in cui il protagonista Julian arriva alla consapevolezza di amare esclusivamente i maiali in seguito a un sogno ambientato nell'Ade, dove "tutti coloro che sono martirizzati desideravano di esserlo".²³⁵ La scena della discesa agli inferi abbozzata da Pasolini si distingue non solo per "una prassi sistematica dello sberleffo e della grottesca invenzione linguistica",²³⁶ ma anche per la descrizione raccapricciante delle torture trapiantate in uno scenario spaziale, le quali sono in perfetta sintonia con uno spettacolo tipico del Grand Guignol:

[Cock] con calma si mette una mano nel taschino
del panciotto, rosso e verde.
Non ne estrae l'orologio del nonno,
ma un cucchiaino.
Un cucchiaino speciale, come vedi.
È affilato, in punta, come un coltello,
anzi, come un rasoio. Ed è particolarmente concavo
(lo vedi).

²³³ Fusillo 2022, 50.

²³⁴ P. P. Pasolini, "Il caos" in Pasolini 1999, 1168.

²³⁵ Id., "Appendice a *Porcile*" in Pasolini 2001a, 647.

²³⁶ Casi 2019, 150. Cfr. anche Rimini 2022, 205-06: "Lo scarto fra abbozzi e opera si coglie pienamente nel dettato degli episodi esclusi, all'interno dei quali Pasolini dà forma e corpo al viaggio oltremondano attraverso un sottile gioco linguistico e metariflessivo".

Ora Cock si avvicina alla vittima (che, accidenti, urla da rompere i timpani) e gli passa sotto il naso il cucchiaino.

Dopo averglielo fatto osservare ben bene, zac, con un gesto secco, gli infila il cucchiaino, dalla parte tagliente, nell'orlo dell'occhio destro, indi, con uno stratto abile ed elegante, estrae l'occhio dall'orbita. E ciò che è più ammirevole è che l'occhio resta dentro il cucchiaino, come un piccolo uovo di piccione.

La vittima naturalmente urla, tanto che, infatti, devo alzare la voce per farmi capire.

Cock passa davanti all'occhio superstite della vittima il cucchiaino con l'occhio appena estirpato. E zac, con un altro gesto secco, dopo aver rovesciato il contenuto del cucchiaino, ripete con l'occhio superstite, la stessa operazione.²³⁷

A completare la prima stesura è un ulteriore 'viaggio' onirico che Julian avrebbe dovuto compiere: "Sogna di essere (o è addirittura, meglio) in una grande nave spaziale (diretta a un pianeta): durante il viaggio si realizza la filosofia di Spinoza (o qualche altra Utopia; o il bramanesimo)".²³⁸ L'associazione tra la filosofia di Spinoza e una dottrina di stampo orientale si conforma perfettamente all'abiura pronunciata dal filosofo nell'episodio X:

JULIAN: Non voglio essere ridotto a cavia neanche della tua *Etica*.

SPINOZA: Julian, non hai capito? Sono qui per abiurarla.

Essa non è stata che un libro – come il *Don Chisciotte* come la *Monadologia* o come i *Principia mathematica*: libri sublimi, se vuoi: eppure opere nate da un mondo che avrebbe prodotto, alla fine, il tuo padre umanista e il suo socio tecnocrate.

[...]

È vero: la Ragione (*loro*) mi è servita a spiegare Dio.

²³⁷ P. P. Pasolini, "Appendice a *Porcile*" in Pasolini 2001a, 654.

²³⁸ *Ivi*, 648.

Ma una volta che, spiegato Dio, la Ragione
ha esaurito il suo compito, deve negarsi:
*non deve restare che Dio, nient'altro che Dio.*²³⁹

Come in *Teorema*, la rivelazione del sacro è il principio cardine su cui si fonda tutto il dramma e a Julian, in qualità di custode di questa verità, non rimane altro che uscire dai confini del mondo e, quasi come un 'moderno' sciamano, ricongiungersi al sacro attraverso il viaggio ultraterreno.²⁴⁰

È evidente, dunque, che negli anni della 'occultura' anche un intellettuale come Pasolini, con una formazione laica di stampo marxista, maturò una personale religiosità, soprattutto grazie al contatto con filosofie orientali e studi sul folklore popolare. Indubbiamente, le forme di estremismo religioso non erano congeniali alla sua *forma mentis* (a differenza di scrittori e registi, quali Mario Soldati, Guido Piovene, Federico Fellini che intrattennero collaborazioni con Pasolini). Infatti, in una recensione che l'intellettuale rilasciò su *Inferno* (1898) di August Strindberg, si legge:

ma è possibile che un uomo dell'intelligenza di Strindberg potesse ridursi a prendere sul serio l'occultismo e altre sofie del genere? Oppure che riducesse il problema religioso a livello di una donnetta austriaca come sua suocera, che lo mescolava con antiche superstizioni e con una teologia spiritualistica ed edificante? [. . .] Tutto *Inferno* dovrebbe essere il diario di un'esperienza religiosa: il passaggio dall'ateismo progressista di gioventù, all'occultismo, alla religiosità di tipo indiano (che lo rende oggi attuale), allo spiritismo, al misticismo swedenborghiano, e infine alla conversione (non attuata mai definitivamente) al cattolicesimo come 'religione degli avi'.²⁴¹

Ma si consideri anche l'articolo in cui Pasolini, dietro il velo dell'ironia, restituisce un'immagine 'vampiresca' della borghesia:

Il borghese – diciamolo spiritosamente – è un vampiro, che non sta in pace finché non morde sul collo la sua vittima per il puro, semplice e naturale gusto di vederla

²³⁹ Id., "Porcile" in *ivi*, 636 (corsivi dell'autore).

²⁴⁰ Cfr. *Ivi*, 635: "Dunque muori, se questo ti fa piacere, esci dal mondo".

²⁴¹ P.P. Pasolini, "Descrizioni di descrizioni [1972-1975] in Pasolini 2008, 1804.

diventar pallida, triste, brutta, devitalizzata, contorta, corrotta, inquieta, piena di senso di colpa, calcolatrice, aggressiva, terroristica, *come lui*.²⁴²

O ancora quando qualifica la profezia di “una specie di mago” una “*boutade* terrorizzante”, lasciando trapelare nell’aggettivo un certo sconcerto di fronte a una coincidenza fortuita, ma abbastanza inquietante:

ho saputo dal mio stesso produttore che un amico autorevole, una specie di mago, gli ha detto: ‘Ma sì, ma sì, è inutile aiutare Pasolini, tanto prima o poi lo metteranno in prigione. Lui non li sa fare i film, che faccia lo scrittore’. È una *boutade* ma terrorizzante, per chi si ricorda che quella stessa persona, potente e magica, una decina di anni fa gli aveva detto: ‘Stai attento, sei pedinato, vogliono farti del male’, e sono seguiti poi tutti i processi atroci, che mi hanno torturato fino a due o tre anni fa.²⁴³

Degno di nota è ancora un articolo di Pasolini dedicato alle forme di estremismo religioso sviluppatesi negli anni Settanta, tra cui la famigerata *Scientology*, un’organizzazione religiosa controversa fondata dallo scrittore statunitense L. Ron Hubbard nel 1954 e ispirata a una concezione mistico-scientistica della realtà.

Precursore di *Scientology* fu *Dianetics*, una sorta di ‘pseudoscienza’ con cui Hubbard intendeva far emergere dall’inconscio (o mente reattiva) gli eventi traumatici (i cosiddetti *engrams*) per eliminarli definitivamente attraverso una terapia chiamata *auditing*. Una volta libero dalla mente reattiva, e quindi dalla fonte dell’irrazionalità, l’individuo raggiunge lo stato di *Clear*, ossia di assoluta consapevolezza della propria personalità.

Le teorie di Hubbard confluirono in *Dianetics: The Modern Science of Mental Health* (1950), un’opera cardine per la genesi di *Scientology*, soprattutto in seguito alle battaglie legali che costrinsero Hubbard ad interrompere la sua attività di *Dianetics*, ma anche al peso che filosofie orientali e movimenti esoterici ebbero sullo scrittore statunitense.

Alla base di *Scientology* risiede la concezione religiosa che in ogni essere umano è presente uno spirito immortale, *Thetan* (dalla lettera greca *theta* che, nella sua trascrizione originaria, simboleggiava il Sole, fonte della vita) che aspira ad uscire dall’universo materiale in cui è

²⁴² Id., “Il caos” in Pasolini 1999, 1097 (corsivo dell’autore).

²⁴³ *Ivi*, 1172.

intrappolato (il *MEST*, acronimo per *matter, energy, space, time*) e raggiungere lo stato di *Operating Thetan (OT)*.²⁴⁴ Nel suo articolo, Pasolini dichiara:

In America il “revival” religioso è spiegato del resto dal fatto che gli americani, eccettuate poche famiglie quasi tutte anglosassoni, sono nell’enorme maggioranza figli di emigrati sottoproletari, dalla cultura arcaica, appunto magico-religiosa. Quindi la regressione si spiega troppo facilmente (cfr. la scientologia, che è appunto la “sofia” degli sciamani delle terre da cui gli americani sono emigrati solo da poche generazioni).²⁴⁵

In seno alla polemica contro il consumismo borghese, Pasolini critica fortemente una “tale religiosità che è di cattiva lega, spiritualistica, e in definitiva alienante come il mito del produrre e del consumare accettato dai padri operosi e dai figli integrati”.²⁴⁶

A tal riguardo, meritano considerazione alcuni titoli di volumi inerenti all’occulto inclusi nella biblioteca privata dell’intellettuale, quali la già citata opera di Strinberg, *L’Erreur spirite (Errore dello spiritismo, 1971)* di René Guénon e *Benemeranze di Satana (1974)* di Domenico Vaiti. Quest’ultimo, un autore pressoché sconosciuto, raccolse in un diario le riflessioni sulla propria vita psichica, imperniata principalmente sul misticismo scaturito dalle voci interne che, nella sua prospettiva, non erano altro che influenze astrali. Vaiti fa anche riferimento a una scissione psichica causata dalla sua natura ermafrodita, giungendo alla conclusione che Satana e Dio formano la stessa entità. Secondo Aldo Carotenuto,

Benemeranze di Satana non è un romanzo convincente, nel senso che costringe il lettore a elaborare un piano di lettura critico anche se genuina è la sua verità antiletteraria d’origine. Nel momento in cui un poeta rimprovera alla storia di rendere inefficace il modulo neo-realista nel 1973 e per i suoi “birignao” privati si rammarica del benessere di una classe (desiderando che le cose riportino le toppe sui pantaloni della gente), la pubblicazione di questo diario ossessivo gli va dedicata in matrimonio.²⁴⁷

²⁴⁴ Su *Scientology*, cfr. Urban 2006, 356-89; 2012, 91-116; Id. 2015, 203-327; 2017, 13-36; H. Whitehead, “Reasonably Fantastic: Some Perspectives on Scientology, Science Fiction, and Occultism” in Zaretsky e Leone 1977, 547-87; Lewis 2015, 226-42 e 2016, 6-11.

²⁴⁵ P. P. Pasolini, “Il caos” in Pasolini 1999, 1274.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ A. Carotenuto, “Introduzione” in Vaiti 1974, 15.

È possibile che Carotenuto pensasse proprio a Pasolini, a cui dedicò nel 1985 *L'autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, uno studio sulla personalità dello scrittore attraverso la rivisitazione del suo primo romanzo *Ragazzi di vita*. Secondo lo psicologo, l'ossessione dell'omosessualità impedì a Pasolini di “confrontarsi realmente con la dimensione d'Ombra, che pure è stata sempre presente nella sua vita”.²⁴⁸

In conclusione, Pasolini, integrando nella sua opera tematiche derivanti dall'esoterismo o dall'occulto, si conferma un intellettuale *à la page*. Anche in mancanza di espliciti richiami a fonti occultistiche o esoteriche, è tuttavia possibile rilevare negli scritti e nei film pasoliniani una traccia di tematiche legate a tali ambiti, che vengono filtrate tramite il mito e la tragedia greca. Il pubblico, guidato dai personaggi pasoliniani, è chiamato a intraprendere un percorso di profonda conoscenza del proprio inconscio per apprendere verità proibite e guardare alla realtà con uno sguardo più ampio. Solo a questo punto è possibile concepire il sapere esoterico delle culture pre-industriali come un'alternativa al consumismo capitalistico, piuttosto che come scandalo.

Benché la 'Nuova Preistoria' avesse cancellato ogni traccia del mondo contadino con la sua tradizione magico-religiosa, lo stesso Pasolini constatò che l'attrazione verso l'irrazionale era ancora fortemente sentita tra gli individui della società capitalista:

Che io sappia, nella scomparsa totale delle ierofanie [...] l'unica sussistente è quella del motore: cratofania, meglio che ierofania: tuttavia, mostruosa sopravvivenza del divino: luogo o oggetto deputato a raccogliere il sacro. Insieme all'adorazione per questo oggetto privilegiato c'è una tendenza alla fusione e all'identificazione con esso [...] I meccanismi sono dei tabernacoli [...] Le previsioni parlano di un futuro assolutamente non religioso. Tuttavia nell'epoca in cui viviamo -non possiamo ignorarlo-è un fatto che i dischi volanti sono degli angeli e che l'uomo trapiantandosi nel suo motore vuole identificarsi ancora col divino.²⁴⁹

²⁴⁸ Carotenuto 1985, 29. Cfr. anche *ivi*, 30: “Per la completezza dell'uomo occorre dunque anche l'esperienza personale e sofferta del male”.

²⁴⁹ Pasolini 2016, 157-58.

Conclusione

L'elemento irrazionalistico e religioso è un antico elemento che mi accompagna come uomo e come scrittore da quando sono nato.¹

Con la presente indagine si è inteso rileggere il cinema pasoliniano alla luce degli elementi irrazionali che lo attraversano e che ne costituiscono una componente centrale. È evidente l'interesse da parte di Pasolini verso un mondo 'astorico' in cui non prevale la logica-ragione, bensì un'istintività soffocata e repressa dalle convenzioni borghesi. L'irrazionale accolto dal poeta-regista corrisponde piuttosto a un pre-razionale, percepito come substrato pronto a riemergere in circostanze particolari inscritte in schemi sociali consolidati.

L'irrazionale si inserisce nell'orizzonte teorico di Pasolini sia come espressione della creatività personale, contro stereotipi imposti dalla classe dirigente, sia come nucleo strutturale di una religiosità autentica, in antitesi a confessioni religiose sclerotizzate. In entrambi i casi, la valorizzazione "dell'elemento irrazionalistico" citato in epigrafe non equivale a una messa al bando della ragione, che, al contrario, rimane un principio cardine del pensiero pasoliniano. Ma è l'asservimento della razionalità a forme cristallizzate di pensiero che Pasolini rigetta in quanto ostacolo per l'affermazione della libertà individuale. Di conseguenza, razionale e irrazionale pervadono l'opera pasoliniana come due facce della stessa medaglia, che forniscono una visione esaustiva dell'essere umano e della realtà in cui è immerso.

L'infiltrazione di elementi inerenti al fantastico negli scritti giovanili pasoliniani è un primo dato rilevante della predisposizione da parte dell'autore a esplorare l'irrazionale nell'animo umano. Nel corso della ricerca è emerso come l'opera di Emilio Salgari – figura emblematica durante l'infanzia di Pasolini – abbia contribuito in modo significativo alla definizione dell'immaginario pasoliniano. Inoltre, è stato messo in luce come la finzione letteraria abbia costituito per l'intellettuale un espediente valido a fronteggiare crisi personali, quali l'omosessualità o la fugacità della giovinezza.

In un primo momento, la lingua poetica consente a Pasolini di entrare in contatto con la realtà, di "agganciare il mondo".² Il cosiddetto 'cinema di poesia' nasce infatti da una contaminazione tra linguaggio poetico e quello cinematografico che, agli occhi del regista, si rivela più consono a esprimere il sacro e a concretizzare l'irrazionale: "queste mediazioni poetiche o romanzesche

¹ P. P. Pasolini, "Una discussione del '64" in Pasolini 1999, 750.

² M. A. Bazzocchi, "Pasolini e il fantasma della vocalità" in Borghello e Felice 2014, 20.

frapponevano tra la vita e me una sorta di parete simbolica [...] Ed è lì forse la vera tragedia di un poeta, di non raggiungere il mondo se non metaforicamente”.³

Pasolini, quindi, innestando nell’immagine cinematografica la parola poetica, consegue nel suo scopo di conoscere la realtà in tutte le sue sfaccettature. In questa evoluzione, il modello di riferimento diventa la tragedia greca, in cui i racconti mitici degli aedi, già parte del patrimonio culturale collettivo, si concretizzano nello spazio scenico. Similmente, anche il cinema di Pasolini si presenta come uno spazio drammatico in cui la poesia, conservando un ruolo determinante, si incarna negli ‘eroi’ del sottoproletariato o delle culture extra-occidentali. Come osserva Caterina Verbaro, Pasolini, attraverso la poesia, consegue nel suo scopo di “esprimere quella valenza sacrale dell’esistenza che nelle diverse fasi si è incarnata nell’universo contadino del Friuli, nel sottoproletariato delle borgate, nella ciclicità della natura, nell’arcaica alterità del Terzo Mondo, nella salvifica atemporalità del mito”.⁴

Dai film sulle borgate romane agli adattamenti delle tragedie greche o di altre opere letterarie, la realtà dei popoli emarginati viene filtrata attraverso una lente simbolica tramite cui si accede a quella dimensione irrazionale celata dall’esperienza sensibile. In quest’ottica, il cinema di Pasolini si configura come un “regresso lungo i gradi dell’essere”, un’espressione che l’intellettuale – parlando di se stesso in terza persona – usa riferendosi alla rottura delle concezioni linguistiche tramite l’impiego del friulano come lingua poetica:

egli si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente: il suo regresso da una lingua a un’altra – anteriore e infinitamente più pura – era un regresso lungo i gradi dell’essere⁵

Il regresso nel passato è una sorta di catabasi nel profondo dell’anima da cui Pasolini estrae tutti i tratti caratterizzanti dell’essere umano.⁶

A partire dagli anni Sessanta, quando l’omologazione culturale italiana ha ormai investito anche il settore linguistico, Pasolini ricorre all’arte cinematografica per salvaguardare questa

³ P. P. Pasolini, “Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy [1969-1975]” in Pasolini 1999, 1413.

⁴ Verbaro 2017, 19.

⁵ P. P. Pasolini, “Poesia dialettale del Novecento. Il Friuli” in Pasolini 2008, 856.

⁶ Si osservi anche Luglio 2019, 254-55: “Il regresso, termine chiave del procedimento estetico pasoliniano, consiste nell’immersione in una lingua anteriore che consente una vera e propria discesa lungo i gradi dell’essere verso quell’aderenza alla realtà che è la vera e propria ossessione del poeta”.

parlata antica da lui definita “fantasma della vocalità”, poiché appartenente a una cultura diversa che “rappresenta *continuamente* un suo momento storico arcaico, e insieme la sua necessità vitale e il suo tipo”.⁷

Con *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), il regista intraprende la sua ‘discesa’ nelle borgate romane, dove la commistione tra dialetto e paesaggio crea un ponte tra il Friuli contadino e la Roma sottoproletaria. In questi primi film, impostati sul piano della realtà e della contemporaneità storica, serpeggia sottotraccia un’autentica religiosità, che risuona come un’eco antica di natura divina. La colonna sonora e i primi piani sui volti dei personaggi sono gli espedienti che conferiscono ai film la presenza del sacro nella quotidianità, precludendo all’analisi di un aspetto più profondo dell’essere:

Accattone io vorrei definirlo, a parte le riuscite, l’esito, un film romantico: un film visto frontalmente; quasi ieraticamente. Sentivo le mie carrellate, così, con la mia Arriflex, che era una mia povera macchina da presa, le mie carrellate sul Pigneto, sugli stracci, sul sole, sul fango, sulla polvere di Roma, che avevano un andamento di scoperta, di verginità, di solennità e di misura che, almeno nelle mie intenzioni, erano appunto sacrali.⁸

Ne *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), il regista si addentra in livelli più profondi accostando direttamente il testo sacro ai volti anonimi dei contadini dell’Italia meridionale, in cui scorge una rievocazione delle prime comunità cristiane e della loro fede integra e sincera. Pasolini descrive il film come “la manifestazione più clamorosa” della sua crisi di coscienza, accentuatasi in concomitanza con un “momento involutivo verso l’irrazionalità, [ossia] verso certi elementi religiosi, irrazionali, mistici” riconducibili al clima culturale della fine degli anni Cinquanta.⁹ Si tratta di un passaggio chiave, che testimonia il coinvolgimento di Pasolini negli avvenimenti storici e culturali del proprio tempo e fornisce altresì elementi utili alla comprensione del suo pensiero. La visione razionalistico-ideologica, che caratterizza l’opera pasoliniana degli anni Cinquanta, ammette l’irrazionale sotto il controllo della ragione, con lo scopo di garantire, mediante la sintesi tra le due forze, il ruolo attivo dell’intellettuale in una società democratica. In seguito, la svolta verso una cultura privata e la conseguente mancanza di ideali collettivi hanno comportato, secondo Pasolini, un ridimensionamento dell’orientamento ideologico nella figura dell’intellettuale.

⁷ P. P. Pasolini, “Empirismo eretico” in Pasolini 2008, 1320.

⁸ Id. “Dichiarazioni, inchieste, dibattiti [1959-1975]” in Pasolini 1999, 753.

⁹ *Ivi*, 754.

Il “momento involutivo verso l’irrazionalità” si presta così a una duplice lettura: un’involuzione intesa come ripiegamento verso un tipo di arte priva di un principio comune; oppure, un ritorno all’irrazionale come risposta alla crisi della ragione nel suo ruolo guida verso un’emancipazione futura. Di fronte a tale cambiamento epocale e alla metamorfosi delle strutture fondative della collettività, quali la famiglia, la dimensione religiosa e il linguaggio, anche la “crisi di coscienza” di Pasolini si intensifica.

Il cinema diventa perciò il nuovo mezzo per recuperare il vero significato della dicotomia razionale/irrazionale e sfidare l’approccio della cultura dominante di associare intelligenza e ragione. Secondo Pasolini, infatti, la ragione borghese limita l’intelligenza – intesa come “poesia, saggezza, fantasia, intuito” – perché “esclude tutto ciò che non si può capire rigettandolo nell’inconoscibile. Esclude per esempio l’inconscio”.¹⁰

Su questa linea di principio si inseriscono gli adattamenti cinematografici delle tragedie greche e i film sulla borghesia, che costituiscono la seconda fase del cinema pasoliniano. In queste pellicole, Pasolini si addentra nei livelli più profondi dell’essere, riportando alla luce non solo il sacro sepolto nell’animo umano, ma anche le pulsioni inconscie, legate a qualsiasi tipo di trasgressione e inibite dal moralismo borghese. In tal senso, Pasolini condivide pienamente una temperie culturale molto diffusa negli anni Sessanta e Settanta, particolarmente viva in determinati ambienti culturali, che, di fronte all’avanzata del consumismo capitalistico, riscoprono il mito come alternativa simbolica e conoscitiva. In questa cornice, la presenza di tematiche inerenti al magico e all’occulto nell’opera pasoliniana non va ricondotta a un’adesione totale da parte dell’intellettuale a forme di irrazionalismo puro, bensì a un’esigenza di recupero del sacro rimosso e al riconoscimento della persistenza di un universo ancestrale sotto le apparenze del presente. La borghesia, in possesso degli strumenti di decifrazione del simbolismo insito nei film pasoliniani, è chiamata a riscoprire le proprie radici, ossia a leggere la trasgressione come liberazione e disvelamento della forza della natura, invece che come scandalo insopportabile. A tal scopo, il mito greco, riproposto in un ambiente realistico, offre il canale simbolico per esprimere i conflitti interiori e per immortalare la naturalezza degli umili che sono in procinto di essere ‘divorati’ dal sistema consumistico. Il tragico e il rituale, perciò, appaiono nell’opera pasoliniana come categorie formali e simboliche per esprimere la dicotomia tra un mondo immerso nel sacro e una modernità che lo ha espulso.

La *Trilogia della vita* è l’ultima espressione di positività con cui Pasolini cerca di ripristinare la dimensione irrazionale nella società contemporanea. La presenza dominante del sesso è una

¹⁰ P. P. Pasolini, “Altre interviste [1958-1975]” in Pasolini 1999, 1614.

spia della denuncia che il regista rivolge alla borghesia sulla corruzione dei corpi dei giovani, ormai ridotti a oggetto di mercificazione. La misinterpretazione da parte del pubblico e della critica, che fecero della *Trilogia* un prototipo di licenziosità, indussero Pasolini a spingersi oltre ogni limite nell'esplorazione dell'animo umano.

Il suo ultimo film *Salò le 120 giornate di Sodoma* (1975) è una rappresentazione senza filtri del male riesumato dai livelli più profondi dell'inconscio, che riflette il clima di terrore dell'Italia delle stragi, ma soprattutto la fine di ogni tentativo di conciliazione tra razionale e irrazionale su cui l'opera pasoliniana aveva fatto perno. La tirannia instaurata dai Quattro Signori non è altro che il trionfo dell'irrazionale allo stato puro, culminante nella follia degli orrori ad opera dei regimi totalitari e della manipolazione fisica e psicologica da parte della società consumista. Non a caso, il film è in perfetta sintonia con il cinema horror degli anni Settanta, che, rispetto all'horror spettacolare delle produzioni della Hammer Film Productions negli anni Cinquanta, si basa su un'angoscia latente e più terrificante proprio perché radicata nella quotidianità. Persino papa Paolo VI si soffermò diverse volte sulla tematica del diavolo, come nell'udienza del 15 novembre 1972, quando dichiarò che il male è “un essere vivo, spirituale, pervertito e pervertitore” presente nel nostro mondo.¹¹ E non è da sottovalutare la simpatia che Pasolini nutrì per questo papa, di cui ammirava “la tormentata intelligenza” e il comportamento “pieno di slanci e anche di contraddizioni, che è tipico di ogni intellettuale”.¹² Pasolini aveva intuito che, per dirla con Stefania Consigliere, “il silenzio del mondo copre urla di dolore”.¹³ L'idea di emancipazione vantata dalla modernità consiste unicamente in annullamento dell'alterità e dell'apertura incondizionata al multiforme. Consigliere parla di “province finite di senso” per indicare tutta una serie di esperienze alternative allo stato ordinario, quali “la fantasia, il sogno, l'arte, l'esperienza religiosa, la contemplazione scientifica, il gioco infantile” entro cui ogni individuo impara a muoversi se ci si dedica con “l'impegno, l'attenzione, la cura e l'intelligenza che [mette] nell'esercizio della matematica, dell'alpinismo o della filologia romanza”.¹⁴

Si può dire che Pasolini, attraverso l'arte poetica e cinematografica, oscillasse tra queste “province”, al fine di preservare la pluralità propria di ogni essere vivente contro quella che in

¹¹ Si veda F. Camilletti, “Odore di zolfo” in Camilletti e Foni 2021, 215.

¹² P. P. Pasolini, “Dichiarazioni, inchieste, dibattiti” in Pasolini 1999, 869.

¹³ Consigliere 2020, 96. Cfr. anche *ivi*, 38: “Il silenzio del mondo ha agito sulla tempra etica dei moderni, che hanno perso l'abitudine al molteplice, alla negoziazione e alla convivenza fra diversi. È scomparsa la mediazione, la capacità di trovare un rapporto armonico fra sfere differenti, di accordare ciò che non può essere consonante”.

¹⁴ *Ivi*, 110.

antropologia è definita “sacralizzazione avversa”, ovvero il processo attraverso cui un elemento ritenuto pericoloso viene valorizzato con lo scopo di tenerlo a distanza e di neutralizzarne la forza.¹⁵ Secondo tale logica, ogni forma di creatività che sconfinava dall’ordine imposto dalla cultura dominante viene tenuta a bada da mode fugaci vendute come nuovi segni del progresso e del superamento di una mentalità ‘antica’. Perciò, il vincolo di Pasolini al passato era ‘logicamente’ interpretato dalla massa come atteggiamento nostalgico, così come l’onnipresente sessualità nella sua opera era ridotta a scandaloso esibizionismo. Al contrario, Pasolini si conferma un intellettuale che ha visto nell’interpretazione dell’irrazionale un modo per “interrompere l’uniformità e tornare a percepire differenze”.¹⁶

La ‘posizione’ di Pasolini richiama quella dell’*Angelus Novus* di Paul Klee secondo la celebre interpretazione fornita da Walter Benjamin: fisso nel presente, con lo sguardo rivolto al passato e le spalle al progresso, Pasolini si misura con le sopravvivenze linguistiche (dialetto) e ‘fisiche’ (contadini, sottoproletari e popoli extraeuropei) per resistere all’oblio del passato.¹⁷ L’umanità, al pari dei compagni di Ulisse nell’isola dei Lotofagi, rischia di perdersi nell’infinito e di sradicarsi dal proprio contesto culturale. In Pasolini, invece, si riscontra “l’assillo di entrare in rapporto con il mondo e con la ricerca di strumenti per toccare la realtà”.¹⁸

La poesia e il cinema consentono a Pasolini di retrocedere davanti alla ‘tempesta’ del progresso. E anche i ‘gradi dell’essere’ si configurano come stratificazioni dell’animo umano, che ogni poeta, critico, artista, scrittore, cineasta – tutte figure che convivevano in Pasolini – esplora per far riemergere ciò che il tempo lineare della Storia e la ‘tempesta’ del progresso di ogni civiltà seppelliscono nell’inconscio di ciascun individuo. Nell’opera pasoliniana, tale bisogno si traduce in una costante tensione verso un’idea del sacro che collega passato e presente e che non conosce i limiti borghesi dell’etica.

Pasolini è riuscito perciò a coniugare una vastissima cultura con un’elaborazione personale di quei miti che costituiscono le radici profonde del mondo occidentale nella sua totalità e nella sua psiche individuale. L’intellettuale ha colto gli aspetti disturbanti di temi quali il parricidio e l’incesto da parte di un pubblico abituato a scandalizzarsi, ma molto meno a riflettere. Lo scandalo, inteso come rivelatore di verità, implica la necessità di conoscere il male, non per

¹⁵ Cfr. S. Consigliere, “Magia per *refuseniks*” in Consigliere 2023, 272.

¹⁶ I. Bussoni, “Conoscere senza sapere: il cantiere estetico del fare mondo” in Consigliere 2023, 97.

¹⁷ Cfr. Benjamin 2012, 9. Si veda anche Vighi 2001, 40.

¹⁸ M. A. Bazzocchi, “Pasolini e il fantasma della vocalità” in Borghello e Felice 2014, 21.

restarne soggiogati, ma per poterlo escludere dalla propria esistenza. In tale ottica, lo scandalo può e deve essere un mezzo di conoscenza. E per Pasolini, infatti, lo scandalo aveva questo valore e non si riduceva a una mera evocazione statica e improduttiva.

Nell'attuale realtà sociale, con i cambiamenti che coinvolgono la morale, il modello tradizionale di famiglia e lo scarto tra religione e religiosità, Pasolini conserva una forte attualità soprattutto per la sua propensione a scrutare la realtà al di là dell'angusta visuale proposta dai mezzi di comunicazione di massa.

Da questo punto di vista, l'opera pasoliniana meriterebbe di essere approfondita all'interno del dibattito sull'*Ontological Turn* (svolta ontologica), un movimento innovativo ed eterogeneo sviluppatosi in seguito alle quattro lezioni tenute dall'antropologo brasiliano Eduardo Viveiros De Castro (1951 –) nel 1998, presso il dipartimento di antropologia sociale dell'università di Cambridge.¹⁹

Il principio guida di questa corrente si riassume nell'espressione “prendere sul serio il nativo”,²⁰ ossia accettare l'esistenza di mondi paralleli abbandonando i paradigmi teorici della propria *forma mentis* e l'uso di etichette generalizzanti quali ‘culture’ o ‘simboli’, solitamente usate per designare realtà diverse.

L'approccio di Pasolini verso la realtà esterna, il suo intento di salvaguardare antiche credenze dall'azione distruttrice del disincanto e dei suoi falsi miti e il suo modo di “navigare nell'immaginario senza ridurlo a uno scopo, senza violentarlo, senza appropriarsene”,²¹ potrebbero essere aspetti da valutare attentamente per costruire parallelismi con il nucleo ideologico dell'*Ontological Turn*. Del resto, anche nell'ultimo Pasolini si avverte un barlume di speranza in una sopravvivenza della componente sacra e irrazionale nell'essere umano. Se, per un verso, l'intellettuale ‘corsaro’ esclude ogni possibilità di miglioramento del mondo,²²

¹⁹ Sulla storia del movimento e sul dibattito in corso, si rimanda a Brigati e Gamberi 2019; Brigati 2019; Consigliere 2023.

²⁰ Cfr. E. V. De Castro, “Il nativo relativo” in Brigati e Gamberi 2019, 128: “[C] cosa succede quando si prende sul serio il pensiero nativo? Quando l'intento dell'antropologo cessa di essere quello di spiegare, interpretare, contestualizzare, razionalizzare tale pensiero, e diventa quello di utilizzare, trarre le conseguenze, verificare gli effetti che esso può produrre nel nostro pensiero? [...] Prender sul serio vuoi dire per prima cosa non neutralizzare”.

²¹ S. Consigliere, “Magia per *refuseniks*” in Consigliere 2023, 295.

²² Cfr. P. P. Pasolini, “Dichiarazioni, inchieste, dibattiti [1959-1975]” in Pasolini 1999, 863: “Dunque, uno dei modi per essere utili al mondo è dire chiaro e tondo che il mondo non migliorerà mai, e che i suoi miglioramenti sono metastorici, avvengono nel momento in cui qualcuno afferma una cosa reale o compie un atto di coraggio intellettuale o civile”.

per un altro rimane convinto che si debba lottare “per un obiettivo minimo, ossia per la difesa dei diritti civili”.²³

È questa la conclusione a cui giunge Nunzio, uno dei protagonisti dell’irrealizzato *Porno-Teo-Kolossal* (1967-1975). Giunto in un paradiso immaginario, il personaggio rivolge lo sguardo commosso e rammaricato verso il pianeta Terra, lasciando trasparire uno spiraglio positivo a una possibile rinascita del genere umano: “Nun esiste la fine. Aspettiamo. Qualche cosa succederà”.²⁴

²³ *Ibidem.*

²⁴ P. P. Pasolini “Porno-Teo-Kolossal” in Pasolini 2001b, 2753.

Bibliografia

- Abbate, Michele. 2013. “Ferrea razionalità e logica ineludibile nel monismo ontologico assoluto di Parmenide” in *Anuario Filosófico* 46 (1): 79-119.
- Abruzzese, Alberto. 1973. *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico dal decadentismo all’industria culturale americana*. Padova: Marsilio.
- 2007. *La grande scimmia. Mostri vampiri automi mutanti. L’immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all’informazione*. Roma: Luca Sossella editore.
- Aloisi, Alessandra e Camilletti (a cura di). 2020. *Archaeology of the Unconscious: Italian Perspectives*. New York-Abingdon: Routledge.
- Anelli, Sara. 2006. *Fantasm dell’Io. Il Doppio nella narrativa gotica di E. T. A. Hoffmann e di E. A. Poe*. Milano: CUEM.
- Angioni, Maria Cecilia. 2022. *L’Orestea di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari.
- Apollonio Rodio. 2019. *Le Argonautiche*, trad. di G. Paduano. Milano: BUR.
- Aristofane. 1992. *Le Rane*, a cura di D. Del Corno. Milano: Mondadori.
- Aristotele. 2004. *Retorica e Poetica*, a cura di M. Zanatta. Torino: UTET.
- Avati, Pupi. 2013. *La grande invenzione. Un’autobiografia*. Milano: BUR.
- Avezzù, Guido (a cura di). 2023. *Edipo. Variazioni sul mito*, trad. di T. Zanon. Venezia: Marsilio Editori.
- Bacon, Helen H. 1961. *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press.
- Baldry, Harold C. 2005. *I greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, trad. di W. Herbert e M. Belmore. Roma-Bari: Laterza.
- Ballerini, David. 2013. *Edipo Re e Medea di Pier Paolo Pasolini: Mito, Visione e Storia di due sfortune*. Torino: Amazon Italia Logistica S.r.l.
- Banfi, Anna. 2008. “Orestea, da Eschilo a Pasolini: la parola alla polis” in *La Rivista di Engramma*, 65: 56-62.
- Barbalato, Beatrice. 2006. *Sul palco c’è l’autore. Scrivere, filmare, interpretare: Carmelo Bene, Gianni Celati, Ascanio Celestini, Vincenzo Cerami, Roberto De Simone, Mario Martone*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain.
- Barbato, Alessandro. 2013. “Pier Paolo Pasolini: lo scimmione e il centauro” in *Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia. Approfondimenti*: 1-8.
- Battezzato, Luigi. 1995. *Il monologo nel teatro di Euripide*. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Baudelaire, Charles. 2023. *I Fiori del Male e tutte le poesie*, trad. di C. Rendina. Roma: Newton Compton editori.

- Bazzocchi, Marco Antonio. 2007. *I burattini filosofi, Pasolini dalla letteratura al cinema*. Milano: Mondadori.
- e Chiesi (a cura di). 2022. *Pasolini e Bologna. Gli anni della formazione e i ritorni*. Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna.
- Bedeschi, Giuseppe. 1985. *Introduzione a la Scuola di Francoforte*. Bari: Laterza.
- Beltrametti, Anna (a cura di). 2007. *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storie Memorie Spettacoli*. Pavia: Ibis.
- Benini, Stefania. 2015. *Pasolini: The Sacred Flesh*. Toronto: University of Toronto Press.
- Berger, Peter L. 2011. *A Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*. New York: Open Road Integrated Media (eBook).
- Bernardi, Sandro. 1994. *Introduzione alla retorica del cinema*. Firenze: Le Lettere.
- 2011. “Mitopoiesi del cinema. Una lettura di Medea” in *Firenze Architettura* 15 (2): 140-45.
- Bettini, Maurizio e Pucci, Giuseppe. 2017. *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino: Einaudi.
- (a cura di). 2021. *Il sapere mitico*. Torino: Einaudi.
- Bollmann, Stefan. 2017. *Monte Verità 1900. Il primo sogno di una vita alternativa*, trad. di U. Gandini. Torino: EDT.
- Bondanella, Peter. 1998. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York: Continuum.
- Bonfiglio, Maura e Orrù. 2012. “Teorema: una parabola tra film e romanzo”, in *Between* 2 (4): 1-15.
- Bonito Oliva e Zigaina. 1984. *Disegni e Pitture di Pier Paolo Pasolini*. Basilea: Bance Rief SA.
- Borgerson, Janet L. 2002. “Managing Desire: Heretical Transformation in Pasolini’s *Medea*” in *Consumption Markets and Culture* 5 (1): 55-62.
- Borghello, Giampaolo e Felice (a cura di). 2014. *Pasolini e la poesia dialettale*. Venezia: Marsilio.
- Borgna, Gianni. 2015. *Pasolini integrale*, a cura di C. Benedetti. Roma: Castelvecchi.
- Borin, Fabrizio e Spanu (a cura di). 2020. *La scrittura per il cinema. Le soglie della narrazione. Sugli incipit dei film e delle serie. Atti del convegno 2019*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- Braccini, Tommaso. 2013. *Indagine sull’orco. Miti e storie del divoratore di bambini*. Bologna: Mulino (eBook).

- Brisolin, Viola. 2011. *Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*. Oxford: Peter Lang.
- Brelich, Angelo. 1958. *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Caillois, Roger. 1991. *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di P. Repetti. Roma: Theoria.
—2001. *L'uomo sacro e il sacro*, trad. di R. Guarino. Torino: Bollati-Boringhieri.
- Camilletti, Fabio. 2018a. *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*. Oxford: Peter Lang.
—2018b. *Guida alla letteratura gotica*. Bologna: Odoya.
—2019. "Guerre, sequestri e tavolette ouija: Contributo a una storia parapsicologica del Novecento italiano" in *The Italianist* 39 (1): 82-95.
—2023. "Il medium di Buzzati. Spiritismo e meccaniche della paura nel reportage *In cerca dell'Italia misteriosa*" in *The Italianist* 43 (1): 64-81.
—e Foni (a cura di) 2021. *Almanacco dell'orrore popolare. Folk horror e immaginario italiano*. Città di Castello: Odoya.
- Campailla, Sergio (a cura di). 2010. *Salgari. Tutte le avventure di Sandokan. I cicli completi della jungla e dei pirati della Malesia*. Roma: Newton Compton Editori.
- Cantarella, Eva. 2016. *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*. Milano: Feltrinelli.
- Carotenuto, Aldo. 1985. *L'autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini* Torino: Bollati-Boringhieri.
- Carroccio, Benedetto. 1996. "Il POTAMIOS / LIMNAIOS KARKINOS nelle monete della Brettia ellenizzata" in *Quaderni ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche* 25: 11-48.
- Casarino, Cesare. 1992. *Oedipus Exploded: Pasolini and the Myth of Modernization* in *October* 59: 27-47.
- Cascetta, Annamaria (a cura di). 1991. *Sulle orme dell'antico: la tragedia greca e la scena contemporanea*. Milano: Vita e Pensiero.
- Casi, Stefano (a cura di). 1990. *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno intellettuale*. Torino: Sonda.
—2019. *I teatri di Pasolini*. Imola: Cue Press.
- Catania, Saviour. 2000. "Cinematizing the Euripidean and Sophoclean Spatial Dialectics: On the 'Skene-Self' in Pasolini's *Medea* and *Edipo Re*", *Literature/Film Quarterly* 3 (28): 170-179.
- Cavarero, Adriana. 2021. *Il femminile negato. La radice greca della violenza occidentale*. Villa Verucchio: Pazzini Editore.
—2024. *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*. Roma: Castelvecchi.

- Cazzaniga, Gian Mario (a cura di). 2010. *Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo*. Torino: Einaudi.
- Cerica, Andrea. 2022. *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*. Milano: Mimesis.
- Ceserani, Remo. 1996. *Il fantastico*. Bologna: Mulino.
- Chianese, Francesco. 2017. "The ambivalence of Julian: The Paradox of Fatherhood in Pier Paolo Pasolini's *Porcile*" in *Italian Studies* 73 (1): 66-80.
- Chiarocossi, Graziella e Zabagli (a cura di). 2017. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*. Firenze: Olschki.
- Chiaretti, Maria Laura. 2022. *Il coraggio di essere se stessi*. Roma: Armando Editore.
- Chiesi, Roberto. 2022a. *La "triste" carnalità de I racconti di Canterbury* in *Engramma* 189: 137-51.
- 2022b. *Pasolini. Il fantasma del presente (1970-1975)*. Firenze: Vallecchi (eBook).
- Cigliana, Simona. 2002. *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*. Napoli: Liguori.
- Cocteau, Jean. 1987. *Dialoghi sul cinematografo*, trad. di S. Mosetti. Milano: Ubulibri.
- Colesanti, Giulio e Nicolai (a cura di). 2020. *Luigi Enrico Rossi. κληθμῶ δ'ἔσχοντο Scritti editi e inediti. Volume 3: Critica Letteraria e Storia degli studi*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Conti Calabrese, Giuseppe. 1994. *Pasolini e il sacro*. Milano: Jaca Book.
- Costantini, Riccardo (a cura di). 2015. *Pier Paolo Pasolini. Polemica politica potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*. Milano: Chiarelettere (eBook).
- Critchley, Simon. 2019. *A lezione dagli antichi. Comprendere il mondo in cui viviamo attraverso la tragedia greca*, trad. di L. Vanni. Milano: Mondadori.
- De Giusti, Luciano (a cura di). 1974. *Pier Paolo Pasolini: Il cinema in forma di poesia*. Pordenone: Cinemazero.
- De Martino, Ernesto. 1962. *Magia e civiltà*. Milano: Garzanti.
- 2000. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati Boringhieri.
- De Mauro, Tullio e Ferri (a cura di). 1997. *Lezioni su Pasolini*. Ripatransone: Sestante.
- De Laude, Silvia. 2018. *I due Pasolini. Ragazzi di vita prima della censura*. Roma: Carocci.
- De Romilly, Jacqueline. 1996. *La tragedia greca*, trad. di A. Panciera. Bologna: Il Mulino.
- Desogus, Paolo. 2015. "La nozione di regresso nel primo Pasolini" in *La Rivista* 4: 107-19.
- 2018. *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*. Roma-Macerata: Quodlibet.
- et al. (a cura di). 2021. *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*. Roma: Carocci.

- (a cura di). 2022. *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*. Venezia: Marsilio.
- Diano, Carlo (a cura di). 1970. *Il teatro greco. Tutte le tragedie*. Firenze: Sansoni.
- Di Benedetto, Vincenzo. 1971. *Euripide: teatro e società*. Torino: Einaudi.
- e Medda. 2002. *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Diesel, Alleyn. 2008. “Felines and Female Divinities: The Association of Cats with Goddesses, Ancient and Contemporary” in *Journal for the Study of Religion*, 21 (1): 71-94.
- Dodds, Eric Robertson. 2009. *I Greci e l'Irrazionale*, a cura di R. Di Donato, trad. di V. Vacca De Bosis. Milano: BUR.
- Durkheim, Émile. 2007. *Il suicidio: Studio di sociologia*, trad. di R. Scramaglia. Milano: BUR.
- 2016. *La divisione del lavoro sociale*, trad. di F. Airoidi Namer. Milano: Saggiatore (eBook).
- El Ghaoui, Lisa (a cura di). 2009. *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Eliade, Mircea. 1966. *Mito e realtà*, trad. di G. Cantoni. Torino: Borla editore.
- 1976. *Trattato di storia delle religioni*, trad. di V. Vacca. Torino: Boringhieri.
- 1982. *Occultismo, stregoneria e mode culturali*, trad. di E. Franchetti. Firenze: Sansoni.
- 2007. *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, trad. di M. Giacometti. Milano: Jaca Book.
- 2013. *Il sacro e il profano*, trad. di E. Fadini. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ermacora, Davide. 2009. “Intorno a Salvàns e Pagàns in Friuli: buone vecchie cose o nuove cose buone” in *Atti dell'Accademia San Marco* (11): 477-502.
- Esiodo, 2018. *Teogonia*, a cura di G. Ricciardelli. Milano: Mondadori.
- Eynat-Confino, Irene. 2008. *On the Uses of the Fantastic in Modern Theatre. Cocteau, Oedipus, and the Monster*. New York: Palgrave Macmillan.
- Euripide. 2010. *Medea; Ippolito*, a cura di D. Del Corno, trad. di R. Cantarella. Milano: Mondadori.
- 2020. *Baccanti*, a cura e trad. di G. Guidorizzi. Milano: Mondadori.
- Fabbro, Elena (a cura di). 2006. *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Forum.
- 2007. “Lo sguardo e il silenzio. Il velo nei rituali e nel mito greco” in *Multiverso* 5: 38-41.
- Ferretti, Gian Carlo. 1964. *Letteratura e ideologia: Bassani, Cassola, Pasolini*. Roma: Editori Riuniti.
- 1976. *Pasolini: L'universo orrendo*. Roma: Editori Riuniti.
- Facchini, Monica. 2012. *L'ordine della morte: potere e pianto rituale nel cinema di Francesco Rosi, Gillo Pontecorvo e Pier Paolo Pasolini*. Providence: Brown University.

- Felice, Angela e Gri (a cura di). 2013. *Pasolini e l'interrogazione del sacro*. Venezia: Marsilio Editori.
- Ferrero, Adelio. 1994. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio Editori.
- Fifield, William (a cura di). 2013. *Jean Cocteau secondo Jean Cocteau*. Roma: Castelvecchi.
- Firestone, Evan R. 2008. "Jackson Pollock's *The Magic Mirror*: Jung, Shamanism, and John Graham" in *Modernism/Modernity*, 15 (4): 703-724.
- Foni, Fabrizio. 2007a. *Alla fero dei mostri. Racconti 'pulp', orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane, 1899-1932*. Latina: Tunué.
- 2007b. "Lo scrittore e'è il medium. Appunti su Capuana spiritista" in *Atti Acc. Rov. Agiati*, a. 257, ser. VIII, vol. VII, A: 397-416.
- (a cura di). 2008. *Il gran ballo dei tavolini. Sette racconti fantastici da "La Domenica del Corriere"*. Cuneo: Nerosubianco.
- 2010. *Piccoli mostri crescono. Nero, fantastico e bizzarrie varie nella prima annata de 'La Domenica del Corriere' (1899)*. Ozzano dell'Emilia: Gruppo Perdisa Editore.
- 2011. *Fantastico Salgari. Dal 'vampiro' Sandokand al "Giornale illustrato dei viaggi"*. Cuneo: Nerosubianco.
- Foucault, Michel. 1976. *Storia della follia nell'età classica*, trad. di F. Ferrucci. Milano: BUR.
- 1967. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. di E. Panaitescu. Milano: Rizzoli.
- Frazer, James George. 1926. *The Worship of Nature*. Vol. I. London: Macmillan & Co.
- 2013. *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. di N. Rosati Bizzotto. Roma: Newton & Compton editori.
- Freud, Sigmund. 1971. *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, a cura di C. L. Musatti, trad. di M. Tonin Dogana e E. Sagittario. Torino: Boringhieri.
- 1980. *Sogno e occultismo. Scritti 1921-32*, trad. di R. Colorni et al.. Torino: Boringhieri.
- 1993. *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, trad. di S. Daniele. Roma: Edizioni Theoria.
- 2013. *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*. Torino: Bollati Boringhieri (eBook).
- Fusillo, Massimo. 2006. *Il dio ibrido. Dioniso e le 'Baccanti' nel Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- 2022. *La Grecia secondo Pasolini*, nuova edizione. Firenze: Carocci.
- Galli, Ernesto et al. 1980. *Il trionfo del privato*. Bari: Laterza.
- Galli, Giorgio. 1987. *Occidente misterioso*. Milano: Rizzoli.
- Gallo, Claudio e Bonomi (a cura di). 2011. *Emilio Salgari. La macchina dei sogni*. Milano: BUR Rizzoli.

- Galletti, Alfredo. 1924. *La poesia e l'arte di Giovanni Pascoli*. Bologna: Zanichelli.
- Gentili, Bruno e Paioni (a cura di). 1973. "Il mito greco" in *Atti del convegno Internazionale (Urbino 7-12 maggio 1973)*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- e Perusino (a cura di). 2000. *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venezia: Marsilio.
- Gerard, Fabien S. 1983. "Ricordi figurativi di Pasolini" in *Prospettiva*, 32: 32-47.
- Gilabert Barberà, Pau. 2015. "Pasolini's *Medea*: using $\mu\theta\omicron\varsigma$ και $\sigma\eta\mu\alpha$ to denounce the catastrophe of contemporary life" in *Faventia* 37: 91-122.
- Gimbutas, Marija. 2005. *Le dee viventi*, trad. di M. Doni. Milano: Medusa.
- Girard, René. 1980. *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi (eBook).
- Giuliani, Silvia. 2009. "San Paolo secondo Pasolini: asceti e organizzazione" in *Cahiers d'études italiennes*, 9: 115-125.
- Giulio, Rosa. 2017. "San Paolo di Pasolini: mondo della storia e mondo del divino" in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Roma: Adi editore.
- Golino, Enzo. 2005. *Pasolini. Il sogno di una cosa*. Bologna: Bompiani.
- Gnocchi, Alessandro. 2022. *PPP. Le Piccole Patrie di Pasolini*. Milano: La nave di Teseo.
- González García, Fernando. 1997. *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gramsci, Antonio. 1975. *Quaderni del carcere III. Quaderni 12-29*. Torino: Einaudi.
- Greco, Giovanni. 2009. *Il prologo dell'Agamennone di Eschilo nella traduzione di Pier Paolo Pasolini: alcune considerazioni* in *Seminari romani di cultura greca*, 12 (1): 159-74.
- Green, Martin. 1986. *Mountain of Truth. The counterculture begins Ascona, 1900-1920*. Hannover e Londra: University Press of New England.
- Greene, Naomi. 1990. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press.
- Griffiths, Emma. 2006. *Medea*. New York: Routledge.
- Guidorizzi, Giulio (a cura di). 2003. *Introduzione al teatro greco*. Città di Castello: Mondadori Università (eBook).
- 2010. *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- (a cura di). 2018. *I grandi miti greci*. Milano: Corriere della Sera.
- 2020. *Sofocle, l'abisso di Edipo*. Bologna: Il Mulino.
- Harder, A. et al. (a cura di). 2000. *Apollonius Rhodius*. Leuven: Peeters Publishers.
- Heidegger, Martin. 1990. *Introduzione alla metafisica*, trad. di G. Masi. Milano: Mursia.
- Hillman, James. 1997. *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, trad. di A. Bottini. Milano: Adelphi Edizioni.

- Hölderlin, Friedrich. 2016. *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di L. Balbiani. Milano: Bompiani.
- Horkheimer, Max e Adorno. 1966. *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di L. Vinci. Torino: Einaudi.
- Humphrey, Daniel. 2020. *Archaic Modernism: Queer Poetics in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Ieranò, Giorgio. 2024. *La tragedia greca. Origini, storie, rinascite*. Roma: Salerno Editrice.
- Imbornone, Silvia Jole. 2007. “Nel 46!: Pasolini e il dramma della diversità” in *Studi pasoliniani* 1: 115-126.
- Ippocrate. 2012. *La natura del bambino dal seme alla nascita*, a cura di F. Giorgianni. Palermo: Sellerio Editore (eBook).
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londra-New York: Routledge.
- Jamet, Pierre. 2008. “Imagination, hallucination, voyance: l'écrivain maudit la société” in *Philosophique* 11: 105-119.
- Josephson-Storm, Jason Ānanda. 2017. *The Myth of Disenchantment: Magic, Modernity, and the Birth of the Human Sciences*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jung, Carl Gustav 1981. *Psicologia e alchimia*, trad. di R. Bazlen. Torino: Boringhieri.
- e Kerényi 1972. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. di A. Brelich. Torino: Boringhieri (eBook).
- Kaiser, Otto e Perlitt. 1987. *Antico testamento. Geremia*. Brescia: Paideia.
- Katsantonis, Georgios. 2021. *Anatomia del potere. Orgia, Porcile, Calderón. Pasolini drammaturgo vs Pasolini filosofo*. Pesaro: Metauro.
- Kerényi, Károly. 1991. *Figlie del Sole*, trad. di F. Barberi. Torino: Bollati Boringhieri.
- 2011. *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, trad. di L. Del Corno. Milano: Adelphi.
- 2015. *Gli dei e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, trad. V. Tedeschi. Milano: Il Saggiatore.
- Key, Andrew. 2024. “Sacred and Profane” in *Art Monthly* 477: 12-15.
- Kirchmayr, Raoul (a cura di). 2016. *Pasolini, Foucault e il “politico”*. Venezia: Marsilio.
- Knox, Bernard. 1985. *Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and His Time*. New Haven e Londra: Yale University Press.
- Lagazzi, Luciano. 2020. “Il ‘narratore’ dell’ ultimo Pier Paolo Pasolini” in *Romanica Olomucensia* 32 (2): 329-344.

- Lago, Paolo. 2018. "Pasolini traduttore dei classici greci e latini". Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova.
- 2020. *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni.
- Lazzarin, Stefano 2000. *Il modo fantastico*. Bari: Laterza.
- Leghissa, Giovanni e Manera (a cura di). 2020. *Filosofie del mito nel Novecento*. Roma: Carocci.
- Levi, Carlo. 2021. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.
- Lévy-Bruhl, Lucien. 2002. *La mentalité primitive*. Québec: Université du Québec à Chicoutimi (eBook).
- Lewis, James R. 2015. *Scientology: Sect, Science, or Scam?* in *Numen* 62: 226-242.
- 2016. *Scientology: Religious Studies Approaches* in *Numen* 63: 6-11.
- Locantore, Maura. 2011. "I versi giovanili di Pier Paolo Pasolini fra letteratura e filologia" in *Atti dell'Accademia "San Marco"* 13-14. Pordenone: 263-282.
- (a cura di). 2015. *'Non sono venuto a portare la pace ma la spada'*. Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini, cinquant'anni dopo in *Basilicata*. Avellino: Edizioni Sinestesie.
- (a cura di). 2020. *La sfinge nell'abisso. Pier Paolo Pasolini: il mito, il rito e l'antico*. Roma: UniversItalia.
- Lombardi Satriani, Luigi M. e Bindi (a cura di). 2002. *Ernesto de Martino. Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-54*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Luglio, Davide. 2019. "'Negli incanti di Vico ti ritrovo': presenze vichiane nell'opera di P. P. Pasolini" in *Revue des Études Italiennes* 64 (1-4): 250-55.
- Maffesoli, Michel. 1990. *L'ombra di Dioniso. Una sociologia delle passioni*, trad. di E. Scarpellini. Milano: Garzanti.
- Malinowski, Bronislaw. 2011. *Myth in Primitive Psychology*. Redditch: Read Books Ltd.
- Maltese, Enrico V. (a cura di). 2013. *Platone. Tutte le opere*. Roma: Newton Compton (eBook).
- Malvestio, Marco e Serafini (a cura di). 2023. *Italian gothic*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Marcuse, Herbert. 2001. *Eros e civiltà*, trad. di L. Bassi. Torino: Einaudi.
- Matelli, Elisabetta. 2015. *Dioniso e il teatro. Guida a una lettura e a una nuova rappresentazione della tragedia Baccanti di Euripide*. Milano: EDUCatt.
- Metz, Christian. 1972. *Semiologia del cinema*, trad. di A. Aprà e F. Ferrini. Milano: Garzanti.
- 1977. *Linguaggio e cinema*, trad. di A. Farassino. Milano: Bompiani.

- Mimoso-Ruiz, Duarte. 1992. “La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini, (*Œdipe-Roi, Médée*)” in *Pallas. Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique* 38: 57-67.
- Mongini, Nicoletta *et al.* (a cura di). 2022. *Monte Verità. Back to Nature*. Torino: Lindau.
- Murri, Serafino. 2014. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Il Castoro Cinema (eBook).
- Mussapi, Roberto (a cura di). 2018. *Dioniso. L'esaltazione dello spirito*. Milano: Corriere della Sera.
- Nikoloutsos, Konstantinos P. (a cura di). 2013. *Ancient Greek Women in Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1972. *La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali, I-III*, a cura di G. Colli e M. Montinari, trad. di S. Giametta e M. Montinari. Milano: Adelphi.
- Noll, Richard. 1994. *The Jung Cult. Origins of a Charismatic Movement*. Princeton-Chichester: Princeton University Press.
- 1997. *The Aryan Christ. The Secret Life of Carl Jung*, New York: Random House.
- Otto, Rudolf. 2009. *Il sacro*, trad. di E. Buonaiuti. Milano: SE.
- Otto, Walter F. 1944. *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino riflessa dallo spirito greco*, trad. di G. Federici Airoldi. Firenze: La Nuova Italia.
- 2005. *Dioniso. Mito e culto*, trad. di A. Ferretti Calenda. Genova: Il Nuovo Melangolo.
- Paciorek, Andy, *et al.* (a cura di). 2018. *Folk Horror Revival: Field Studies*. Wyrld Harvest Press.
- Partridge, Christopher. 2004. *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*. Londra: T&T Clark.
- Pasolini, Pier Paolo. 1947. “L'ispirazione nei contemporanei” in *La fiera letteraria*, anno II, 10: 1-2.
- 1969. *Pasolini on Pasolini: interviews with Oswald Stack*. Bloomington: Indiana University Press.
- 1991. *Le regole di un'illusione*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma: Fondo Pier Paolo Pasolini.
- 1993. *Antologia della lirica pasoliniana. Introduzione e commenti*, a cura di M. A. Bazzocchi. Torino: Einaudi.
- 1995. *Un paese di temporalì e di primule*. Milano: TEA.
- 1998. *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori.
- 1999. *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Garzanti.
- 2001a. *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori.
- 2001b. *Per il cinema*. voll. I e II, a cura di W. Siti e F. Zabagli. Milano: Mondadori.

- 2008. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. voll. I e II, a cura di W. Siti e F. Zabagli. Verona: Mondadori.
- 2009. *Tutte le poesie*. voll. I e II, a cura di W. Siti e F. Zabagli. Milano: Mondadori.
- 2010. *Romanzi e racconti. 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori.
- 2015a. *Romàns*, a cura di N. Naldini. Milano: Guanda (eBook).
- 2015b. *Il mio cinema*, a cura di G. Chiarcossi e R. Chiesi. Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna.
- 2016. *Il caos*, Milano: Garzanti.
- 2019. *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milano: Garzanti.
- 2021a. *Le lettere*, a cura di A. Giordano e N. Naldini. Milano: Garzanti.
- 2021b. *Le belle bandiere*. Milano: Garzanti (eBook).
- 2022. *Petrolio*, Milano: Garzanti.
- Parigi, Stefania et al. (a cura di). 2019. *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*. Roma: Roma Tre-Press.
- Passannanti, Erminia. 2008. *Il corpo & il potere. "Salò o le 120 giornate di Sodoma" di Pier Paolo Pasolini*. Novi Ligure: Joker.
- Pavese, Cesare. 1965. *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi.
- e De Martino. 2022. *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini. Torino: Bollati-Boringhieri.
- Philippson, Paula. 2006. *Origini e forme del mito greco*, trad. di A. Brelich. Torino: Bollati Boringhieri.
- Poe, Edgar Allan. 1961. *Racconti*, trad. di D. Cinelli e E. Vittorini. Milano: Mondadori.
- Pohlenz, Max. 2006. *L'uomo greco*, trad. di B. Proto. Milano: Bompiani.
- Powell, Anton. 1990. *Euripides, Women and Sexuality*. London-New York: Routledge (eBook).
- Punter, David. 1996. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, voll. I e II. Londra: Longman.
- Rimini, Stefania. 2022. *Rifrazioni dantesche nel teatro di parola in Engramma* 189: 197-211.
- Rocco, Christopher. 1997. *Tragedy and Enlightenment: Athenian Political Thought and the Dilemmas of Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Rodighiero, Andrea. 2013. *La tragedia greca*. Bologna: Il Mulino.
- Ruggiero, Mauro. 2019. *Le muse ermetiche. Esoterismo e occultismo nella letteratura italiana fra fin de siècle e avanguardia*. Milano: Jouvence.

- Ryan, Colleen Marie. 1999. "Salvaging the Sacred: Female Subjectivity in Pasolini's *Medea*" in *Italica* 76 (2): 193-204.
- Ryan-Scheutz, Colleen. 2007. *Sex, the Self, and the Sacred*. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini. Toronto: University of Toronto Press.
- Sabbatini, Marco. 2008. "I maiali di Pasolini: Porcile tra apologo e autoritratto" in *Versants*, 55 (2): 69-78.
- Sabbatucci, Dario. 2006. *Saggio sul misticismo greco*. Torino: Bollati Boringhieri.
- La Sacra Bibbia*. 2011. Ginevra: Società Biblica di Ginevra.
- Salgari, Emilio. 2006. *I racconti della Bibliotechina aurea illustrata. Vol. 3. Racconti ai poli e all'equatore*. Milano: Fabbri.
- San Paolo. 1997. *Lettere*, a cura di G. Barbaglio. Milano: BUR.
- Sansone, Claudio. 2022. "Pasolini's Greeks and the Irrational" in *Clotho* 4 (2): 181-208.
- Santato, Guido. 2012. *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*. Roma: Carocci.
- 2020. "Pasolini e il Giappone" in *Studi pasoliniani* 14: 51-57.
- Savi-Lopez, Maria. 1900. *Nani e folletti*. Roma: Dante Alighieri.
- Schibeci, Stefania. 2018. *Jean Cocteau. Teorico del cinema*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Schuré, Édouard. 1990. *I grandi iniziati. Rama, Krishna, Ermete, Mosè, Orfeo, Pitagora, Platone, Gesù. Breve storia segreta delle religioni*, trad. di N. Rosati Bizzotto. Roma: Newton Compton editori.
- Scovell, Adam. 2017. *Folk Horror. Hours Dreadful and Things Strange*. Leighton Buzzard: Auteur.
- Scrimin, Federica e Matta. 2020. *Eugenetica e razzismo del Novecento. Parentesi chiusa o problema aperto?*. Trieste: EUT.
- Segal, Charles. 1999. *Tragedy and Civilization : An Interpretation of Sophocles*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Shelley, Mary. 2023. *Frankenstein*. Roma: Newton Compton Editori.
- Siciliano, Enzo. 1995. *Vita di Pasolini*. Firenze: Giunti.
- Simonini, Jessy. 2022. "Villon-Pasolini. Tra forme poetiche e 'realismo creaturale'" in *Engramma* 189: 71-90.
- Snyder, Stephen. 1980. *Pier Paolo Pasolini*. Boston: Twayne.
- Sofocle. 2012. *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, a cura e trad. di F. Ferrari. Milano: BUR.
- Solomon, Deborah. 2001. *Jackson Pollock. A Biography*. Cooper Square Press: New York (e-Book).

- Stam, Robert e Raengo (a cura di). 2005. *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Subini, Tommaso. 2008. *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*. Roma: Ente dello Spettacolo.
- Susanetti, Davide. 2017. *La via degli dei. Sapienza greca, misteri antichi e percorsi di iniziazione*. Torino: Carocci.
- Tedeschi, Gennaro. 2010. *Commento alla "Medea" di Euripide*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- Todorov, Tzvetan. 1977. *La letteratura fantastica*, trad. di E. K. Imberciadori. Milano: Garzanti.
- Tomassini, Francesca e Venturini (a cura di). 2017. *"L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo". Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*. Roma: Roma Tre-Press.
- Tonelli, A. (a cura di). 2013. *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie. Testo greco a fronte*. Milano: Bompiani.
- Tonini, Paolo. 2011. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini. Libri, fotografie, giornali, manifesti. Filmografia completa*. Gussago: Edizioni dell'Arengario.
- Toschi, Paolo (a cura di). 1967. *Il Folklore. Tradizioni, vita e arti popolari*, vol. XI. Milano: Touring Club Italiano.
- Tropea, Mario (a cura di). 2001. *I Racconti della Bibliotheca Aurea Illustrata*. Torino: Viglongo.
- Tuccini, Giona. 2021. *Degno del cielo. Umanesimo plebeo e poetica del sacrificio in Accattone di Pasolini*. Roma: Carocci.
- (a cura di). 2024. *Elegie del caos. Civiltà classica e cultura moderna nell'opera di Pasolini*. Roma: Carocci.
- Urban, Hugh B. 2006. *Fair Game: Secrecy, Security, and the Church of Scientology in Cold War America* in *Journal of the American Academy of Religion* 74, 2: 356-389.
- 2012. *The Occult Roots of Scientology?: L. Ron Hubbard, Aleister Crowley, and the Origins of a Controversial New Religion*, in *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions* 15, 3: 91-116.
- 2015. *New Age, Neopagan, and New Religious Movements. Alternative Spirituality in Contemporary America*. Oakland, California: University of California Press (eBook).
- 2017. *"The Third Wall of Fire". Scientology and the Study of Religious Secrecy* in *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 20, 4: 13-36.
- Vaiti, Domenico. 1974. *Benemerenze di Satana*. Napoli: Marsilio.

- Varvaro, Alberto. 2010. *Adultèri, delitti e filologia. Il caso della baronessa di Carini*. Bologna: Mulino.
- Vecce, Carlo. 2022. *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno*. Roma: Carocci.
- Vernant, Jean-Pierre e Vidal-Naquet, 1976. *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, trad. di M. Rettori. Torino: Einaudi.
- 1978. *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, trad. di M. Romano e B. Bravo. Torino: Einaudi.
- e Vidal-Naquet. 1991. *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, trad. di C. Pavanello e A. Fo. Torino: Einaudi.
- (a cura di). 2012. *L'uomo greco*. Bari: Laterza (eBook).
- Venturini, Simone. 2014. *Horror italiano*. Roma: Donzelli.
- Viano, Maurizio. 1993. *A certain realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: Berkeley University Press.
- Vighi, Fabio. 2001. *Le ragioni dell' 'altro'. La formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*. Ravenna: Longo Editore.
- Viscardi, Giuseppina Paola. 2013-2014. "Usi letterari e significati culturali del *Krédemnon* in Grecia antica: la 'retorica costitutiva' del velo nella prassi dell'invisibilità" in *I quaderni del Ramo d'Oro on-line* 6: 78-105.
- Weber, Max. 2004. *La scienza come professione. La politica come professione*, trad. di H. Grünhoff, et al. Torino: Einaudi (eBook).
- 2012. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, trad. di A. M. Marietti. Milano: BUR.
- White, Robert J. 1977. "Myth and Mise-en-Scène: Pasolini's *Edipo Re*", in *Literature/Film Quarterly* 5 (1): 30-37.
- Wiles, David. 1997. *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winckelmann, Johann Joachim. 1767. *Monumenti antichi inediti/2*. Document. Roma. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1767bd2/0037/image>.
- Zaretsky, Irving I. e Leone (a cura di). 1977. *Religious Movements in Contemporary America*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Zatti, Sergio. 1976. "L'uniforme cristiano e il multiforme pagano nella 'Gerusalemme liberata'" in *Belfagor* 31 (4): 387-413.
- 2015. *Il mondo epico*. Bari: Laterza (eBook).
- Zigaina, Giuseppe. 2005. *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio.

Interventi televisivi

III B: Facciamo l'appello. 1975. Intervista e programma, a cura di E. Biagi. Italia: RAI.

Il potere e la morte. 1975. Intervista, a cura di G. Bachmann. Svizzera: RTSI.

Le confessioni di un poeta. 1967. Programma, a cura di F. di Gianmatteo. Svizzera: RTSI.

Pasolini e il pubblico. Dibattito in studio con Pier Paolo Pasolini. 1970. Intervista, a cura di A. Luna e O. Del Buono, regia di M. Curti Gialdino. Italia: RAI.

Extended summary

Pier Paolo Pasolini was one of the most controversial, eclectic, and mysterious Italian figures of the twentieth century; a prolific writer and filmmaker who has significantly contributed to the development of Italian cinema and Western culture. Despite his Marxist orientation and politically close to the Communist Party, Pasolini challenged modern consumerist structures by introducing a disruptive and transgressive sense of the 'divine' into contemporary society. Specifically, he envisioned irrationality as a vital force that survived the age of scientific reasoning.

This study focuses on Pasolini's second cinematic phase, the so-called 'cinema of poetry' (*Oedipus rex*, 1967; *Theorem*, 1968; *Pigsty*, 1969; *Medea*, 1969). The purpose of this research is to determine to which extent does Greek tragedy impact on Pasolini's worldview of the sacred on both the archaic and contemporary world. Furthermore, the study intends to explore the sense of spirituality in Pasolini's cinematic works, alongside his profound knowledge of the Classics and his critical engagement with ancient civilisation and culture versus the Capitalism and the consumerist society.

The analysis identifies Pasolini's first contact with Greek myth and with the 'irrational' in his early activity as poet and translator of Classic works.

Pasolini's nonconformist spirit began to blossom during his school years, especially thanks to the replacing teacher Antonio Rinaldi (1914–1982), who introduced to the students the French auteur Arthur Rimbaud. The experience was crucial in shaping Pasolini's antifascist outlook, later leading him to adopt the Friulian dialect as a poetic idiom. In particular, through the use of dialect and vernacular modes of speech as a poetic language, Pasolini explored the present reality while bridging and maintaining a link to the past.

From the first poems and theatrical works, one can already note in Pasolini a particular attention to the irrational. Pasolini's poetry in the Friulian dialect is key to grasping his religiosity imbued with a hint of paganism that would eventually define his 'cinema of poetry' phase. Distancing himself from the Catholic creed and acknowledging his own homosexuality, Pasolini constructed, through his poetry, a heretical identity that reflects his inner rebellion.

Pasolini's approach evokes, in several aspects, the compositional method of Greek *aoidos*, the professional epic poet who played an important role in the ancient society. Inspired by the Muses, this figure was a mediator between the divine and the human spheres, conveying a mysterious knowledge normally inaccessible to ordinary people. One of the most important

defining traits of the this poet is the blindness, a recurrent symbol of a profound understanding as well as inner vision.

The same principle underlies Pasolini's poetic oeuvre. Like the *aoidos*, Pasolini transcends the boundaries of reality to explore a dimension approachable exclusively to privileged people. At the beginning, poetry functions as a means to escape from reality. This is in line with the Italian poetic movement of Hermeticism, whose aesthetic is grounded on purity of language.

Subsequently, Pasolini's engagement with the Friulian community shaped his poetry around the preservation of the cultural memory as well as continuity with the past. In this perspective, the analysis focuses on Pasolini's reinterpretation of Oedipean myth, stemming from his very childhood, when Pasolini was always gripped by a sense of solitude that prevented him from finding a place in society. Consequently, the author perceived the arcane past as a symbolic means of escape, a unique opportunity to explore the 'otherness' from a different angle.

Since his early works, such as *Edipo all'alba* (1941) and *Il giovine della primavera* (1942), Pasolini merged the Romantic contemplation of nature and the celebration of classics with the admiration for youthful men in a mythical realm, a sort of realm where his characters are captured in their wandering and in their whole magnificence.

In relation to this, Pasolini's style resemblances Friedrich Hölderlin's *Hyperion; or, The Hermit in Greece*, which Pasolini himself praised in a letter addressed to his friend Franco Farolfi in 1940. Through the protagonist, Hölderlin seeks to identify traces of antiquity as well as the divine essence of nature within the contemporary society. Similarly, Pasolini conceives of the myth as a mean for recovering the primordial androgynous dimension of human being, as described in Plato's *Symposium*. Nudity, beyond its allusion to Greek classicism, functions as a metaphor to celebrate beauty of the human body, a motif that will play a crucial role in Pasolini's cinema of poetry.

From this premise, the research underlines the frequent references to homosexuality in Pasolini's works as a way to restore his ideal image of the human being. In this respect, particular focus is given to Pasolini's adaptation of Oedipus' myth in light of the dichotomy of sight and blindness. This analysis aims to prove what Pasolini perceived as 'otherness' was in fact an encounter with the divine, rather than a curse as traditionally associated with Oedipus' myth.

Pasolini's translations of Aeschylus' *Oresteia* (458 C.E.) and Sophocles' *Antigone* (442 C.E.) are also examined to better understand the author's perspective. Pasolini, in *Lettera del traduttore* (Letter from the translator), a preface of his translation of Aeschylus' *Oresteia* (1960), states that the irrational are embodied by the Erinyes, deities of vengeance in Greek

mythology, representing the irrational forces of a primordial sense of justice. According to Pasolini, the irrationality symbolized by the Erinyes should not be removed by the rationality represented by the goddess Athena. On the contrary, irrationality must be acquired within the dominion of reason to be incorporated as a significant component of society that cannot be dismissed or ignored.

In this regard, Pasolini's approach is similar to Eric R. Dodds' anti-classicist view reflected in his influential work *The Greeks and the Irrational* (1951), where the Irish philologist explored the pivotal role of irrational aspects and mystical tradition in Greek culture. Specifically, Dodds questions the popular view of ancient Greece as purely rational, revealing the enduring presence of irrational elements such as oracles and divine possession. Such an alignment illustrates a 'family resemblance' linking the two authors in their commitment to rediscovering the archaic irrational past.

These works represent Pasolini's initial encounter with an ahistorical reality, one in which an instinctive vitality still lingers before being suffocated by the bourgeois norms. What interests Pasolini is that such a force, once it emerges, can shatter the chain of ideology.

When Pasolini moved to a more socially and political committed poetry, influenced by Antonio Gramsci, he experienced the self-described "scandal of contradiction". This expression refers to his struggle between fidelity to Gramscian theory and his deep affection toward the sub-proletariat, cherished for its primordial purity.

Pasolini later turned to cinema, believing it to be a medium to represent reality more effectively than language.

Irrational traits are embedded in Pasolini's 'cinema of poetry', a cinematic style characterized by an estranged effect that disrupts conventional narratives. Within this cinematic framework, the attention shifts from the narrative development to the style, in order to delineate form of difference between reality and its cinematic representation. This combination is achieved by his use of filming techniques, such as subjective framing, cuts, irregular camera movements.

Indeed, Pasolini's semiotic theory focuses on the combination between images and reality to characterize the cinema as a language. On this note, Pasolini's cinema of poetry distinguishes itself as a dreamlike cinema in which the boundaries between authorial presence and character identity are dissolved. In this medium, the sense of pathos is expressed through symbols, images, visions, shots and folkloristic music, rather than through dialogue as in Greek tragedies.

On this basis, this research delves into Pasolini's rediscovery of 'myth', perceived since antiquity as a way of understanding the universe and its origins. Through the mythic narrative,

the deeds of deities, demigods and heroes were incorporated into the Western canon, thereby reinforcing shared cultural foundations and a collective sense of belonging.

Pasolini's consideration of 'myth' suffices to safeguard folklore and tradition from modern society. In particular, Pasolini's cinema combines visual and verbal languages in order to foster an active process of critical reflection in the audience. The music also, as a leitmotif, evokes the holiness of the ancient landscapes, especially in his adaptations of *Oedipus Rex* (1967) and *Medea* (1969). In these films, Pasolini emphasises visual composition and locates the narratives in developing countries, such as Morocco, whose cultures retain ancestral practices and spiritual beliefs. The stylistic choices in these works also evoke the solemnity of Attic tragedy. Specifically, the film director conceived of the cinematic image as akin to theatrical representation, grounded in his beliefs that all the attempts to reconstruct memory are cinematic sequences.

Such a principle is evoked in *Oedipus rex* (1967) – being the subject of the first chapter of this dissertation – where Pasolini's proletarian experience, immersed in mythology, proves the sense of religiosity in modern societies. By gazing at the mythical past, Pasolini becomes one with Greek tragedians, who proposed mythical storytelling as a way to recount and understand their present. Myths' poetic and dramatic formats also allowed their authors and audiences to reflect on existentialist themes, and the relationship between humanity and divinity.

Oedipus (starred by Franco Citti) emerges as the fiery, impulsive, passionate hero who rejects the Sphinx's riddle, rather than solving it through his intellect. In this vein, the Oedipus myth functions as a prototype of the Italian sub-proletariat, as recalled by Franco Citti who plays both titular roles, Oedipus and Accattone. Hence, the investigation includes a comparison between Pasolini's adaptation *Oedipus Rex* in correlation with his first film, *Accattone* (1961), in order to underline how the film director reinterprets the modern sub-proletarian tragedy in a Sophoclean form.

Even more significantly, the appropriation of the Oedipal narrative reflects the author's own personal 'tragedy', his life being symbolically mirrored by the two films' characters. Thus Pasolini's open homosexuality as well as his isolation and his refusal to be part of the bourgeoisie thereby merge the author's own life into the proletarian context he was familiar with and the tragedy of Oedipus which he was translating and adapting.

Medea – which is the subject of the second chapter – represents a second example for the influence of Greek tragedy on Pasolini's cinematic opus. The Italian film director investigates human beings' innermost personality by looking at the sacred and irrational aspects of the individuals. In this regard, Pasolini bears resemblance to Euripides, who through his

philosophy and dramatic writing, explored the human soul as well as the balance between rationality and passionate nature.

In particular, *Medea* (starred by Maria Callas) and *Jason* (starred by Giuseppe Gentile) represent two opposing worlds: *Medea* epitomizes primitive society, with a sense of religion and pagan rituals, while *Jason and the Argonauts* a modern, secular and rational culture.

The chapter focuses on the director's endeavour to reinstate the cognizance of sacredness in the contemporary capitalist society. Pasolini considers the latter a system that manipulates, if not even annihilates, individuals by means of an illusory, and prospectively endless, need for consumption of goods, services, and also human beings. In attunement with Euripides' tragedy, *Medea's* myth – for Pasolini – allows the audience to rediscover the arcane forces which primitive cultures and societies lived by, as well as to explore the boundaries of social consciousness, in order to make the 'truth' inherent in mythical aspects relevant again.

In view of this, Pasolini's atypical religiousness, expressed through his unique cinematic style, seems to betray Euripides' unchallenged mysticism by embracing Max Weber's notion of 'disenchantment'. Through a combination of philosophical rationalism and rediscovery of the mythological past, Pasolini succeeds in disorientating the audience.

The characters of *Medea* and *Jason*, in Pasolini's adaptation, also emblematised, respectively, emergent culture and the Western one, conjuring up Euripides' defensive approach towards socially excluded individuals struggling against the widespread individualism of their days. And yet, despite the formal, contextual, and technical difference between Ancient Greece's theatre and cinema, Pasolini's *Medea*, through its montage, both appropriates and manages to resemble the structure and the pace of Greek tragedy, which is characterized by the alternation of dialogical and choral sections.

In Pasolini's *Medea* it is possible to recognise distinctive traits belonging to classical Greek tragedy. The prologue, serving as a foreshadowing (and warning) of future events; the choir, evoked by the film score used as *leitmotif* for the scenes set in Colchis; the pattern of episodes and choral interludes, which is reflected in the montage of the film.

With regard to the prologue, what emerges is the different reference to the mythological background: a brief summary in the Greek tragedians, a long digression in Pasolini's adaptations. The incipit *ab ovo* represents indeed an opportunity of cultural enrichment for the spectator, who regains that mythological heritage removed by the middle-class rationalism. Rather than creating a script, Pasolini opted for the same style applied in *The Gospel of Matthew* (1964), which means focusing on the images and music.

Both Pasolini and Euripides oeuvres, deeply rooted in the reality of the respective times, are imbued with an exclusive intellectualism and a deep sense of *pathos*. Therefore, through cinema and theatre, two different techniques but at the same time sign systems corresponding to reality, both the artists succeed in conveying the internal psychological drama of man. In a deep state of uncertainty and instability, human being acts in terms of his passions and tries to temporarily escape to an arcane and ideal distant land.

The study then extends to *Theorem* (1968) – subject of the third chapter – where, alike *Pigsty* (1969), Pasolini rebuked the bourgeoisie for being responsible for what he termed ‘mass homologation’. Such an expression highlights the dissolution of the various social classes and their transformation into a homogeneous, mechanical collective bereft of individuality.

In this respect, these films focuses on the contrast between atypical individuals, who appear as strangers/outsideers relegated to isolation, and the normative behaviours proper to bourgeois society. Therefore, the ‘irrational’ represented by the mysterious guest (portrayed by Terence Stamp in *Theorem*) and the cannibal (played by Pierre Clementi in *Pigsty*) reflects the film director’s attempt to retrieve the awareness of religiosity as well as a holistic and ancient perception of the sacred.

Theorem re-evaluated sexuality as a profound and often unsettling connection with the divine. Here, the mysterious Guest recalls Dionysus, who in Euripides’ *The Bacchae* unsettles the community of Thebes through rituals intended to re-establish his divine authority.

If in *Oedipus rex* and *Medea* the director attempts to retrace societal origins, in *Theorem* (1968) he clearly references contemporary bourgeoisie, which he perceives as the reason behind the loss of sacrality in modernity. This film, basing itself on *The Bacchae* (407-406 a. C.) of Euripides, elaborates on the striking impact of divine and sacred on contemporary society. Likened to Dionysius, the mysterious ‘Guest’ fulfils this ambiguity of holiness, as a god embodying the blending of creation and annihilation.

The film reevaluates the significance of sexuality as a connection with the divine in accordance with the pre-modern cultural practices. From this perspective, Pasolini’s approach resembles Rudolf Otto’s. In this German theologian’s most famous work, *Das Heilige* (1917, *The Idea of the Holy*) Otto rethinks the concept of holiness as an encounter with Otherness, rather than the more traditional expression of moral perfection. Hence, he coined the term “numinous” to indicate a divine presence which is both “fascinating” and “terrifying”.

In a similar vein, the mysterious Guest in ‘Theorem’ provides all the members of the bourgeois family with an escape from their monotonous life. And yet, his departure brings a void in all

of the characters' lives (except for the servant Emilia) as they are unable to embrace such radical changes.

In this sense, the Guest echoes Dionysus, who in Euripides' tragedy unsettles the community of Thebes through his rituals intended to reestablish his divine authority. Hence, through a renewed focus on the irrational traits of human nature, *Theorem* stands out to challenge the consumerist forces that, according to Pasolini, are transforming society.

This same archetype was also meant to be repurposed for Pasolini's interpretation of the life and acts of Saint Paul, a project which he intended to shoot (unsuccessfully) in 1968. The scenery meant to capture the numerous voyages of the apostle during his mission, but setting it in a modern context, and therefore outside of the family structure of *Theorem*. This adaptation illustrates the contrast between Catholic and Paulian traditions, reflecting a loss of authenticity as well as of sacredness.

Pasolini's *Pigsty* and *Notes for an African Oresteia* (1970) have been also scrutinised to determine the reason behind the director's renounce of his utopian ideals. These works highlight Pasolini's discouragement stemming from the perceived dominance of capitalism and ultimately culminating in a pessimistic and dystopian approach as depicted in his final film *Salò, or the 120 Days of Sodom* (1975).

This analysis then follows, in the fourth chapter, with a reading of Pasolini's works in the light of the irrational/rational dichotomy. In particular, this section proposes that Pasolini's Marxist ideology was not merely limited to theory but actively sought to integrate this worldview with concrete experience.

The rediscovery of irrationality is in line with Pasolini's love for the rural setting as well as his interest in folklore, particularly in anthropological studies of Ernesto De Martino. Apart from *Canzoniere* (1955) – a collection of popular poetry and songs – Pasolini's collaboration with documentary directors Cecilia Mangini and Mario Gallo – who were deeply fascinated with the survival of ancient rituals in Southern Italy – is fundamental to grasp his interest in this matter. In this same period, Pasolini also travelled extensively to the far East, an impactful voyage which left an imprint on his future works.

The presence of the magical, occult, and the irrational in an era dominated by rationality and scientific reasoning, is a phenomenon investigated by various scholars like Jason Ā. Josephson-Storm and Christopher Partridge who refer to this phenomenon as *re-enchantment* and *occulture* respectively. In Italy, the 'thirst for the supernatural' became notably more fashionable between the 19th and 20th centuries, and popular literature, like the "Domenica del Corriere" became a common channel for such topics.

The “Collana viola” (*Purple series*, 1948) is also noteworthy in this contest. The series was edited by the poet Cesare Pavese and by anthropologist Ernesto De Martino for the Einaudi publishing house. The aim of such a series was to introduce to the Italian audience and scholars fields of studies – such as history of religion – which were largely unexplored, as well as unknown authors, like James George Frazer, Lucien Lévy-Bruhl, Mircea Eliade.

In the above-mentioned *The Greeks and the Irrational* Dodds’ understanding of Ancient Greece mirrors Pasolini’s conception of antiquity heightened by irrationality. Diverging from the popular reading of Classical Greece as a cradle of early rationalism, Dodds focuses on the persistent continuation of ancient Homeric ideals. He also investigates the common aspects between the supernatural and divine with terrestrial everyday existence of ancient Greek society.

Pasolini breaks convention and explores the diverse aspects of irrationality. His adaptations from Greek tragedy bear resemblance to anthropological studies delving into magic and folklore, such as the ones carried out by De Martino, whose research focused on the persistence of ritual magic in contemporary Southern Italy and beyond. Ernesto De Martino’s works, such as *Morte e pianto rituale* (1958), *Sud e magia* (1959) e *La terra del rimorso* (1961) aimed at demonstrating the deep resonances between southern Italy ceremonies and ritual practices performed by ancient cultures, populating the Mediterranean area. According to De Martino, when individuals struggle to cope with traumatic and critical situations, such as the loss of loved ones, they experience the so-called “crisis of presence”, hence they feel disconnected from history as well as from society. Therefore, the rituals enacted in a timeless scenario hold significant importance in order to transcend the reality, to confirm human values and to enable the individuals to reestablish their presence within the historical context.

In this regard Pasolini and De Martino exhibited a similar approach, proving that, despite the development of capitalism, a huge revival of occultism and Eastern-oriented mysticism was taking place in Italy during the sixties and seventies.

In *Oedipus rex*, we see an example of this mythic-ritual reintegration into history that De Martino terms *dehistorification*. The prologue and the epilogue, in which Pasolini portrays his own “Oedipus complex” and sense of loneliness as an adult poet in the contemporary capitalist society, are both set in history. Between the two frameworks of prologue and the epilogue, we witness the readaptation of Sophocles’ tragedy shot amid the Moroccan desert which functions as a “timeless” setting. Therefore, in the transition from history to myth and viceversa, where eras and cultures are blended together, a restoration of religiosity is confirmed.

Indeed, the film ends in history (precisely, in North of Italy, Pasolini's childhood land) with Oedipus asserting "La vita finisce dove comincia" (*Life ends where it begins*) a principle that is in alignment with the cyclical mindset of primitive and peasant cultures who live in a timeless era. Hence, through Oedipus' myth Pasolini himself re-establishes his presence in history and reconciles himself with his past.

In *Medea*, an entire sequence dedicated to a human sacrifice enacted by the protagonist and his people in Colchis recalls the ritual practises performed by primitive cultures to ensure their "presence" in the world. When Medea helps Jason together with her brother to steal the Golden Fleece and elopes with him, leaving her homeland and butchering her brother, she loses contact with her culture. In this particular sequence, Pasolini portrays Medea in the grip of a crisis, as she is dismayed that the Greeks, upon reaching a new land, did not perform any ritual. This is a perfect example of what De Martino describes as "crisis of presence". In fact, in the film Medea will regain her identity and reconnect with her culture only through another ritual: the sacrifice of her and Jason's sons.

Furthermore, this investigation examines Pasolini's cinema's affinities with contemporary British folk horror genre. Among the films classified under this category, three in particular achieved cult followings: *Witchfinder General* (1968) of Michael Reeves; *The Blood on Satan's Claw* (1971) of Piers Haggard and *The Wicker Man* (1973) of Robin Hardy. Pasolini's portrayals of the archaic and of the sacrificial violence reveal indirect resonances with the mysterious landscapes and practices typical of folk horror films. In these contexts, the isolation is pivotal in representing the contrast between primitive and modernity, magic and rationality, paganism or occult-like ceremonies and organised religion.

As an example, *Medea* shares several aspects with *The Wicker man*. Firstly, both Pasolini and Hardy, inspired by James Frazer's book *The Golden Bough* (1890), emphasised the discrepancy between pagan rituals and Christianity (*The Wicker Man*) or secular bourgeois society (*Medea*). Hence, both films focus on the influence of primordial cultures mistakenly disregarded by the secular society. Violence and fire are integral components of the ritual framework that is incompatible with Christian/secular morality.

The rural setting and the garments, particularly the masks, recall a sense of mystery; but also, means for changing identity and reveal the wild side.

Finally, the worship of the Sun occurs in both films. Medea is Helios's granddaughter, the priestess who officiates the fertility rites involving human sacrifice. Similarly, the pagan Summerisle's community guided by Lord Summerisle (Christopher Lee) celebrates harvest and

fertility through the sacrifice of the Sergeant Howie (Edward Woodward) in the name of Nuada, a king according to Irish mythology, but celebrated as a sun God in the film.

These similarities between Pasolini's film adaptations of Greek tragedy or later films and the folklore studies as well as the occult revival happening in the mid-20th century shed light on Pasolini's engagement with the irrational and the past civilisations, specifically the classical heritage, confirming his determination to investigate the role of the 'irrational' in society.

Certainly, Pasolini was concerned with religious cults spreading in contemporary society, such as Scientology, the religious cult founded by L. Ron Hubbard in the 1954 and influenced by a fusion of mystical and scientific understanding of reality. And yet, Pasolini's broader views on religion offer insights that could be applied to understand the loss of authentic values as well as the political and economic turmoil in the Seventies.

In conclusion, despite being a Marxist intellectual, Pasolini proved to be receptive to explore different cultures, specifically those showing profound bonds with their ancestral past. In this sense, his adaptations from the Greek tragedies are based on rediscovering the irrational elements of human beings which have otherwise been suffocated by rationality.

Pasolini's works illustrate this principle by giving value to the framing rather than to the dialogue. In this way, reality is presented to the audience as a tragedy on the screen akin to the role of the Classical theatre. The bourgeoisie is addressed to rediscover its own origin, in order to perceive transgression as a access to the multiform aspects of reality. For this reason, myth serves as symbolic medium to express and grasp inner conflicts as well as to emphasise the humble pre-rational cultures, which are on the verge to be 'devoured' by consumerism system. *Trilogy of Life* represents the last hope for Pasolini to reinstate the holiness in contemporary society. In these films, sexuality reveals system's corruption and objectification of the youthful bodies. *Salò, or the 120 Days of Sodom* (1975) directly represents the uncontrolled eruption of irrational forces unrestrained by reason. The film reflects the climate of terror in the Seventies and the impossibility of a achieving a synthesis between rational and irrational.

Pasolini's vision recalls Paul Klee's New Angel, as interpreted by Walter Benjamin. Like the figure, Pasolini, despite being grounded in present time, is gazing toward the past while turning away from the advance of progress. Poetry and cinema allow Pasolini to distance himself from the 'storm' of the progress.

In today's social network and consumeristic society, where people seem to have lost the enthusiasm for culture and to ignore the importance of human relationships 'beyond the (touch)screen', Pasolini's works are still considered as a unique critique of consumerism and the misery of our own times.

From this perspective, Pasolini's works can be further examined within the debate of Ontological Turn, an innovative current that emerged following four lessons delivered in 1998 at University of Cambridge, by the anthropologist Euda Eduardo Viveiros De Castro (1951 –). The purpose of this movement is to 'take the native seriously', that is, acknowledge the existence of parallel ontological dimensions and move beyond the theoretical categories of 'culture' and 'symbols', usually employed to describe different cultures. This attitude resonates with Pasolini's engagement with reality and the intention of safeguarding the values of the past from the disenchantment of the modern world.

In conclusion, unlike previous scholarship, this research does not merely interpret Pasolini's interaction with Greek tragedy as an allegorical critique of capitalism; rather, it emphasises his vision of the divine and the irrational as a socio-cultural response to Western materialism.