

A black and white portrait of Pier Paolo Pasolini, showing his face from the nose up, with his hand resting under his chin. The image is grainy and has a high-contrast, artistic feel.

Una disperata vitalità

Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di Alberto Granese, Luigi Montella

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXV • 2023

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli *L'Orientale*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania *Luigi Vanvitelli*), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università *Cattolica* di Milano), LORENZO MANGO (Università di Napoli *L'Orientale*), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGELLO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

UNA DISPERATA VITALITÀ
Pier Paolo Pasolini
a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di
Alberto Granese, Luigi Montella



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXV – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2023 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2023

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-890-0 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-891-7 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ALBERTO GRANESE, LUIGI MONTELLA, <i>Introduzione</i>	11
LUIGI MONTELLA, <i>La 'visionaria concretezza' poetica nella Ballata intellettuale per Titov</i>	19
ALBERTO CARLI, « <i>Comincerò la mia scelta proprio dal Molise</i> » <i>Pier Paolo Pasolini, il dialetto e il canto popolare</i>	29
ANTONIO MONTINARO, <i>Le lingue di Pier Paolo Pasolini</i>	43
ERMINIO RISSO, <i>L'Estetica in Pasolini e di Pasolini: da Picasso all'espressionismo sperimentale</i>	57
GIORGIO PATRIZI, <i>Quale mondo per Gennariello?</i> <i>La periferia secondo Pasolini</i>	77
LETIZIA BINDI, <i>Piccole patrie, borgate e altri 'mondi di vita' in Pier Paolo Pasolini</i>	83
GIOVANNI GENNA, <i>L'«edipo castratore»: attorno alla polemica Pasolini-Sanguineti</i>	99
ANDREA GIALLORETO, « <i>L'odore dell'India</i> » <i>fra ricerca dell'Altrove e orientalismo terzomondista</i>	113
PAOLO PUPPA, <i>Pasolini in Friuli: la scena-confessione</i>	127

ROBERTO CARNERO, <i>Pasolini e i giovani infelici</i>	141
ALBERTO GRANESE, <i>La casta degli intellettuali e il popolo-nazione. Il contraddittorio incontro con Gramsci</i>	155
MAURA LOCANTORE, «Ah, l'Italia disunita». <i>Identità e mutazione: l'analisi sociologica e letteraria di Pier Paolo Pasolini.</i>	169
ANGELO FÀVARO, «I nemici ... sono degli amori sconosciuti»: <i>Pilade nella messa in scena di L. Ronconi e A. Latella. Per un'ermeneutica del tragico eschileo in Pasolini</i>	183
MICHELE BIANCO, <i>La funzionalizzazione del sacro nei testi cinematografici pasoliniani</i>	199
ENZA LAMBERTI, <i>Da «La noia» a «Teorema»: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità, mistero e perdita d'identità</i>	213
ROBERTO CHIESI, <i>Tonalità funebri e ultime utopie della Trilogia della vita</i>	227
ROSA GIULIO, <i>Tra narrativa e cinema: il messaggio paolino di Pier Paolo</i>	237
FABIO BENINCASA, <i>La bibliografia di Salò. Eros, arte e potere nell'ultimo Pasolini</i>	245
LORENZO CANOVA, <i>La morte di Pasolini nella pittura di Renzo Vespignani e Nicola Verlato</i>	259
PIER PAOLO BELLINI, <i>Carne e Cielo: aspetti socio-esistenziali nelle canzoni di Pasolini</i>	281
STEFANO NOBILE, <i>Pasolini e il mondo della canzone</i>	291
LUIGI MARTELLINI, <i>Pasolini. nel labirinto delle letture-scritture</i>	305

GUIDO SANTATO, *La fortuna critica di Pasolini
in Italia e nel mondo. Cenni introduttivi*

321

Enza Lamberti

DA «LA NOIA» A «TEOREMA»:
IL CORPO E L'EROS TRA MERCIFICAZIONE E SACRALITÀ,
MISTERO E PERDITA D'IDENTITÀ

Riassunto: Il contributo segue un percorso storico-letterario e antropologico che, iniziando dalla *Noia* moraviana del 1960, incontra nel *Teorema* pasoliniano, uscito nel 1968, ma già abbozzato nel '65, una significativa, se pure, a volte capovolta, rifrazione speculare. Nella continua e spasmodica ricerca di un mondo autentico, da porre in contrapposizione alla società omologata e deturpata dal neocapitalismo tecnocratico, sia Moravia che Pasolini esprimono una comune ansia di protesta. Va, quindi, riconosciuto a entrambi il merito di essersi fatti portavoce di un dramma di una società senza storia, incapsulata nei luoghi comuni, emergendo come le voci più sensibili e originali del nostro tempo. Si focalizza, in particolare, la «natura antifibologica» di *Teorema*, un'opera composita, in cui risulta spesso difficile scegliere tra prevalenza letteraria o filmica. Raccontando l'irruzione religiosa nell'ordine di una famiglia milanese, oltre alla visione sacrale e ierofanica del corpo e del sesso, non volgarmente esibiti, ma immersi in un rito mistico, Pasolini, nella continua e spasmodica ricerca di un mondo autentico, contrapponendo alla società rovinata dal progresso tecnologico e dall'omologazione il mistero che aleggia intorno all'identità dei personaggi, in realtà riesce a esprimere, alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, il dramma di una società senza storia. Essendo scrittura autonomamente letteraria e allo stesso tempo sceneggiatura per il cinema, proprio *Teorema*, nato come opera in versi, e dunque anche prosimetro, acquista, dal punto di vista comparatistico, una dimensione emblematica, attraverso l'indagine di questa tripla componente strutturale.

Parole chiave: Pasolini, *Teorema*, Sacro, Mistero, Merce.

The contribution follows a historical-literary and anthropological path which, starting from the moravian *Noia* of 1960, meets in Pasolini's *Teorema*, released in 1968, but already sketched out in '65, a significant, even if sometimes upside down, specular refraction. In the continuous and spasmodic search for an authentic world, to be placed in opposition to the homologated and disfigured society by technocratic neo-capitalism, both Moravia and Pasolini express a common protest anxiety. Therefore, both deserve credit for having become the spokesperson for a drama

of a society without history, encapsulated in clichés, emerging as the most sensitive and original voices of our time. In particular, it focuses on the «amphibological nature» of *Teorema*, a composite work, in which it is often difficult to choose between literary or filmic prevalence. Recounting the religious irruption into the order of a Milanese family, in addition to the sacred and hierophanic vision of the body and of sex, not vulgarly exhibited, but immersed in a mystical ritual, Pasolini, in the continuous and spasmodic search for an authentic world, contrasting the society ruined by technological progress and homologation the mystery that hovers around the identity of the characters, actually manages to express, at the end of the sixties of the last century, the drama of a society without history. Being autonomously literary writing and at the same time screenplay for cinema, *Teorema* itself, born as a work in verse, and therefore also prosimeter, acquires, from a comparative point of view, an emblematic dimension, through the investigation of this triple structural component.

Keywords: Pasolini, *Teorema*, Sacred Mystery, Merchandise.

La disposizione chiastica del sottotitolo, dove l'evento negativo espresso dal primo lemma («mercificazione») produce l'effetto nullificante evidenziato dal sintagma collocato per ultimo («perdita d'identità»), in netto contratto con l'«dea-chiave» insita nei due termini semanticamente affini, posti al centro («sacralità, mistero»), epifanizza perfettamente il percorso diegetico-antropologico che, iniziando dalla *Noia* moraviana del 1960, incontra nel *Teorema* pasoliniano, uscito nel 1968, ma già abbozzato nel '65, una significativa, se pure, a volte capovolta, rifrazione speculare.¹

Cardine di una trilogia che ha due altri poli, *Gli indifferenti* (1929) e *La vita interiore* (1978), il romanzo moraviano si potrebbe, per alcuni aspetti, fare rientrare nell'ambito della cultura esistenzialista, che ha in Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre i massimi esponenti,² soprattutto per il suo attestarsi sulla «soglia», tra la linea-limite e la linea d'ombra, degli stati d'animo del protagonista, in cui la «noia» risulta essere conseguente riflesso del potere e

¹ Per il presente lavoro l'edizione di riferimento è A. MORAVIA, *La noia*, Bompiani, Milano 2011 (Introduzione di M. DAVID, *Bibliografia* di T. TORNITORE, *Cronologia* di E. ROMANO), ma si veda anche MORAVIA, *Opere/4. Romanzi e racconti 1960-1969*, a cura di S. CASINI, Bompiani, Milano 2007. *La noia*, costituito da un prologo, nove capitoli e un epilogo, ottenne il Premio Viareggio nel 1961. P. P. PASOLINI, *Teorema*, Garzanti, Milano 1968; ristampa, 2010.

² Cfr. P. PRINI, *Storia dell'esistenzialismo*, Studium, Roma 1989; G. INVITTO, *Esistenzialismo e dintorni*, Angeli, Milano 1992; N. ABBAGNANO, *Introduzione all'esistenzialismo*, Mondadori, Milano 1995; E. DE CARO, *Esistenzialismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1997; A. GENTILE, *Sulla soglia. Tra la linea-limite e la linea d'ombra*, IF Press (collana Essay research series), Roma 2012.

della ricchezza.³ Per la marcata descrizione degli oggetti e l'appiattimento psicologico dei personaggi, l'autore, infatti, non solo compie una vera e propria «operazione fenomenologica», ma risponde anche ai canoni del *nouveau roman* e risente del realismo nervoso di Maupassant, mentre l'astrattismo del protagonista-pittore, Dino, come rispecchiamento nichilistico della civiltà tecnocratica, e lo sfuggente mondo interiore della protagonista femminile, Cecilia, sembrano derivare da Lukács, il cui marxismo umanistico, proposto in *Storia e coscienza di classe* (1923), secondo un'acuta osservazione di Franco Fortini, ha influenzato gli esistenzialisti, e in particolare quelli francesi.⁴

Sulla scia di Svevo e Pirandello, Moravia, rapportando, inoltre, la propria concezione esistenziale alle difficili fasi storiche di cui è stato spettatore, fa dei personaggi emblematici delle sue opere i portatori di un'identità indeterminata, prodotta dagli *idola* del conformismo diffuso dalla borghesia neocapitalistica moderna, tra la seconda metà degli anni Cinquanta e i primissimi Sessanta del Novecento. Già il Kafka della *Metamorfosi* (1915), attraverso la metafora dell'insetto, aveva espresso i meccanismi psicologici sottesi all'apparente soddisfazione del borghese, alludendo non solo all'alienazione subita da un semplice uomo, ma anche a quella dell'intellettuale, il cui dissociarsi dalla realtà, che non riesce a fare propria, è tra le cause della disintegrazione sociale;⁵ se, infatti, in *L'amore coniugale* del 1949 e nel *Disprezzo* del 1954, veniva adottato il tema del suo duplice fallimento, artistico ed erotico-sentimentale, solo con *La noia*, ed esattamente con l'epilogo del romanzo, in maniera paradossalmente semplice, ricorrendo all'uso del condizionale passato «sarei tornato [...] avrei provato [...] avrebbe potuto»), se ne amplifica l'inabissamento in quella «specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà».⁶

³ Cfr. MORAVIA, *La noia* cit., pp. 315-316 («E se era vero, come era vero, che il denaro non consentiva il divorzio dal denaro, perché chi è ricco non può far finta di non esserlo; io capivo, una volta di più, che anch'io, sia pure mio malgrado, facevo parte di questa società di ricchi e che era proprio il denaro, al quale avevo rinunciato senza riuscire a disfarmene, che aveva provocato la crisi della mia arte e, in genere della mia vita. Io non ero, dunque, che un uomo ricco il qual avrebbe voluto non esserlo; potevo benissimo indossare stracci, mangiare tozzi di pane, vivere in un tugurio; ma il denaro di cui disponevo trasformava in vestiti eleganti i miei stracci, in manica retti raffinati i miei tozzi di pane, in palazzo il mio tugurio»).

⁴ Cfr. F. FORTINI, *Lukács in Italia*, in ID., *Saggi ed Epigrammi*, Mondadori, Milano 2003.

⁵ Vd. KAFKA, *La metamorfosi*, introduzione di C. FRUTTERO, Gallucci, Roma 2010. Il racconto comparve per la prima volta sul mensile «Die Weißen Blätter» (I fogli bianchi, ottobre 1915) e due mesi più tardi l'editore Kurl Wolff di Lipsia lo pubblicò nella collana *Der jüngste tag* (Il giorno del giudizio) con il titolo *Die Verwandlung*.

⁶ MORAVIA, *La noia* cit., p. 7.

Più volte, il protagonista fornisce al lettore il significato del termine “noia” con un sapiente gioco di similitudini, che rendono con concretezza il suo complicato mondo interiore, tanto che potrebbe sembrare eccentrico, quando, proprio lui, trova nel matrimonio, secondo un’idea presente nella migliore *pièce* teatrale di Svevo, *La Rigenerazione*, una soluzione alla sua condizione:⁷ se la noia è l’interruzione di ogni rapporto, allora all’ex artista non resta che sposare la donna di cui inspiegabilmente non riesce a fare a meno, proprio per «annoiarsi» di lei.⁸ È, quindi, l’unione coniugale a poter fornire non una via d’uscita, ma un sigillo alla sua misera estromissione dalla realtà. Ciò che per Dino è una malattia psicosomatica, che lo rende «muto», «inerte» e «pallido»,⁹ per Cecilia è innocente inconsapevolezza, «un fatto sano e normale»,¹⁰ forse perché questo sentimento ripugnante era ravvisato dalle persone ricche e poco sentito da quelle povere.¹¹

Il titolo del romanzo moraviano non può, inoltre, non evocare *La nausea* di Sartre, soprattutto per la figura femminile e per l’alienazione del mondo borghese.¹² Oltre al contributo di Otto Fenichel sulla noia e la psicosi, antologizzato nel 1960 da Elèmire Zolla in una raccolta di scritti sulla psicoanalisi, per cui la noia è dovuta a un conflitto tra il bisogno di intensa attività psichica e la mancanza di stimoli esterni,¹³ determinante dovette essere per lo scrittore la lettura di due romanzi sveviani, *Una vita* e *Senilità*, in cui i trentacinquenni protagonisti espongono considerazioni basilari sulla vita «priva di contenuto serio».¹⁴ La «cecità» di Dino ricorda quella di Emilio in *Senilità*, ma anche

⁷ Cfr. I. SVEVO, *La rigenerazione*, in ID., *Teatro e Saggi*, a cura di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2004, p. 744.

⁸ MORAVIA, *La noia* cit., p. 293 («E, pian piano, attraverso la sofferenza, si fece finalmente strada in me un’idea estrema che mi stupii di non avere avuto prima: forse la sola maniera di liberarmi di Cecilia, ossia di possederla davvero, e, conseguentemente, annoiarmi di lei, era sposarla. Non ero riuscito ad annoiarmi di Cecilia avendola per amante, ero quasi sicuro che mi sarei annoiato di lei una volta che fosse diventata mia moglie»).

⁹ Ivi, p. 9.

¹⁰ Ivi, p. 111.

¹¹ Cfr. ivi, p. 13.

¹² J.P. SARTRE, *La nausea*, Gallimard, Paris 1938; trad. it. di B. FONZI, *La nausea*, Einaudi, Torino 1965.

¹³ O. FENICHEL, *The Psychoanalytic theory of Neurosis*, W. W. Norton & Co., New York 1945; trad. it. *Trattato di Psicoanalisi delle Nevrosi e delle Psicosi*, Astrolabio, Roma 1951.

¹⁴ Cfr. I. SVEVO, *Senilità*, in ID., *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di M. LAVAGETTO, Mondadori, Mondadori 2004, p. 502 («Allora Emilio si legnò del proprio triste destino con un’ironia di se stesso che toglieva ogni ridicolo da lui. Disse che tutti coloro che lo conoscevano dovevano sapere che cosa pensasse della vita. In teoria la vedeva priva di qualsiasi contenuto serio, ed infatti egli non aveva creduto in nessuna delle felicità che gli erano state

di Marcel nella *Recherche* di Proust: tutti e tre si illudono che il possesso del corpo possa tradursi in un possesso dell'anima, la quale è un'armatura solida e impenetrabile che rende il possesso solo simbolico.

Come Alfonso, protagonista del romanzo sveviano *Una vita*, si è ammalato, oltre che per l'incapacità di adattarsi all'ambiente cittadino e per la superbia dei colleghi, anche per l'avvilimento provocato dal confronto con Annetta, che percepisce come una donna fredda e altezzosa, così Dino arriva alla propria spersonalizzazione dopo aver capito che Cecilia è la "donna-oggetto", di cui non riesce a fare a meno. Il meccanismo della menzogna, brillantemente analizzato da Mario Lavagetto (oltre che da Giorgio Manganelli per la letteratura in generale),¹⁵ ha una rilevante efficacia sia nei romanzi di Svevo che in questo di Moravia: Angiolina di *Senilità*, «una mentitrice ostinata benché, in verità, non conoscesse l'arte di mentire»,¹⁶ mente per nascondere i suoi tradimenti, così come Cecilia, che fa credere a Dino di recarsi a casa di Luciani solo per incontrare un produttore cinematografico.¹⁷ È Proust il fondamentale ispiratore della rappresentazione di una gelosia che riguarda non solo il presente, ma anche il passato, personificato, nel romanzo moraviano, dal pittore Balestrieri, di cui diventa il suo precursore tragico.

Molto simile alla quasi contemporanea protagonista dell'omonimo romanzo di Nabokov (1955), quello che contraddistingue Cecilia da Lolita, ma anche dalla sveviana Angiolina e dalla remota Eva verghiana, è la sua impassibilità a ogni sentimento, persino a quello paterno, il suo sfrenato desiderio di essere fisicamente posseduta. La scrittura di Moravia, infatti, non conosce l'ironia di Svevo: è distaccata, fredda, ha il taglio di un articolo giornalistico, con una cura quasi naturalistica nella rappresentazione degli interni, degli abiti, degli ambienti. Questo personaggio di ascendenza freudiana, combattuto tra le pulsioni opposte dell'Io e dell'Es, non fa distinzione tra passato e futuro, «soltanto il presente più immediato, anzi, addirittura il momento che fuggiva, le pareva degno di considerazione».¹⁸ Si comporta, quindi, come un automa, parla come vorrebbero gli analisti del linguaggio, e lo stesso Moravia ha più

offerte; non ci aveva creduto e veramente non aveva mai cercato la felicità. Ma come era più difficile di sottrarsi al dolore! Nella vita priva di qualsiasi contenuto serio, diveniva seria e importante anche Angiolina»).

¹⁵ Cfr. M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 1992; G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967.

¹⁶ Ivi, p. 545.

¹⁷ MORAVIA, *La noia* cit., p. 205.

¹⁸ Ivi, p. 109 («Questa specie di dissociazione dell'animo di Cecilia durante l'amore si notava soprattutto nei momenti in cui, scuotendosi improvvisamente, e, in apparenza, senza motivo, dalla passività avida e meccanica che ho or ora descritto, lei contraccambiava le mie carezze»).

volte segnalato che il personaggio di Cecilia deve molto al *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, in cui è una distinzione tra «dire e «mostrare»: mediante una proposizione, cioè mediante il linguaggio, si può dire o solo mostrare.¹⁹ Né si opera una forzatura se si afferma che in questo, come nel romanzo moraviano del 1965, *L'attenzione*, le protagoniste appartengono al genere picaresco e moralistico, in quanto, provenendo dalla classe inferiore, pur di migliorare la loro condizione sociale ed economica, commettono adulterio. Caratteristiche, queste, già appartenenti a *Madame Bovary* di Flaubert, ma, ancor prima, a *Moll Flanders* di Defoe, in cui l'eroina non solo si prostituisce, ma abbandona anche i figli e commette incesto.

Con *L'attenzione* prevale l'idea moraviana di romanzo, già esposta in un'intervista del 1964.²⁰ Il romanzo – sostiene lo scrittore – non deve rappresentare l'azione drammatica, ma i fatti quotidiani, il “tran tran giornaliero” e prima di scriverlo bisogna che l'autore appronti un diario, così che i fatti narrati risultino precisi e fedeli alla realtà.²¹ Ricorrendo all'espedito del metaromanzo, Moravia racconta la storia di Francesco che, non essendo capace di stabilire un rapporto con la realtà, quindi con sé stesso e gli altri, è convinto che il romanzo sia il solo luogo in cui è possibile l'autenticità. Ma giorno per giorno si accorge che anche il romanzo, che si appresta ascrivere, gli provoca un senso di falsità, irrealtà, estraneità; gli dà la sensazione che la propria vita sia aperta ed esposta a tutti, senza alcuna protezione.

Come si può notare, la coscienza dell'intellettuale cambia notevolmente: ne costituisce un valido esempio il sodalizio Moravia-Pasolini, veri e propri indagatori delle cause e del degrado della classe borghese e del disagio del popolo, già negli *Indifferenti* e in *Ragazzi di vita*. E non a caso, proprio nel 1965, quando esce *L'attenzione*, a solo un quinquennio dalla *Noia*, Pasolini elabora un dramma teatrale, che tre anni dopo diventa un libro in prosimetro, quasi contemporaneamente alla produzione cinematografica dell'omonimo film, *Teorema*, la cui struttura «informativa» lo allontana dal genere del racconto e lo avvicina a quello di un vero e proprio “referto”, in cui ciò che emerge non è il «messaggio», ma il «codice», tramite il quale ogni notizia preliminare sull'identità dei personaggi ha un valore puramente indicativo, serve cioè alla concretezza e non alla sostanza delle cose.²²

¹⁹ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cura e traduzione di A. G. CONTE, Einaudi, Torino 2009.

²⁰ Cfr. MORAVIA, *L'Odissea senza qualità*, «L'Espresso», 24 maggio 1964.

²¹ MORAVIA, *L'attenzione*, Bompiani, Milano 2008, pp. 32-33.

²² PASOLINI, *Teorema* cit., p. 18. *Teorema* nacque in due forme artistiche: quella filmica, portata a termine nel 1968, serina e diretta da Pasolini, prodotta da Franco Rossellini e

Se la struttura dell'opera, pensata come una sorta di *reportage*, può lasciare perplessi, bisogna, però, riconoscere a Pasolini l'invenzione di una trama insolita e di un intreccio costruito con abile semplicità. Questa linearità contrasta con la rottura degli schemi comportamentali della famiglia milanese di classe borghese, che ne costituisce il centro, mentre ad attualizzare l'opera, esprimendo il dramma di una società senza storia, è proprio la visione sacrale del sesso e del mistero, che incombe sull'identità dei personaggi. Nella quarta di copertina della prima edizione, Pasolini, infatti, definisce "anfibologica" la sua natura, sottolineando il passaggio da un cinema di racconto a un cinema di poesia, lirico e soggettivo, in cui elabora un nuovo sistema di segni per poi creare un linguaggio iconico del tutto originale, una scrittura visiva, che nasce dal *pastiche* tra letteratura e cinema, «sacrale, monologante e privo di uscite di sicurezza»;²³ un'opera filmica neoespressionistica, che trasgredisce i codici tradizionali. *Teorema* è, quindi, una poesia in forma di cinema.²⁴

Il racconto, diviso in due parti, scandite a loro volta in brevi capitoli, reca una significativa epigrafe tratta da *Esodo*, 13, 18 («Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto»). Le parole dell'*Antico Testamento* preannunciano l'esodo spirituale dell'anima, che si denuda per scoprire la propria essenza. Il dramma si apre con il clamoroso gesto di un padrone, che regala la propria fabbrica agli operai, raccontando, in *flashback*, le cause di questa scelta. L'ospite misterioso giunto nella sua casa ha sconvolto la stabilità familiare: ogni membro, inclusa la domestica, finirà per avere un rapporto sessuale con l'intruso e prenderà dolorosamente e drammaticamente coscienza dello stato straniente, dell'abbruttimento morale, della perdita d'identità.

In alcuni versi di *Poeta delle ceneri* va colto il momento germinale di *Teorema*, di cui Pasolini spiega il significato:²⁵ l'amore materno può presentarsi anche sotto le vesti di un padre, «ma in una famiglia borghese / egli non è più

Manolo Bolognini; e quella letteraria, scritta contemporaneamente alla sceneggiatura del film e pubblicata l'anno successivo. Il 13 settembre 1968 la Procura della Repubblica di Roma sequestra il film per oscenità. Il 23 novembre 1968 il Tribunale di Venezia assolve Pasolini dall'accusa stabilendo che lo sconvolgimento che *Teorema* provoca non è affatto di tipo sessuale, ma ideologico e mistico. Una differenza tra resa cinematografica e romanzo è fornita da M. BONFIGLIO, P. ORRÙ, *Teorema: una parabola tra film e romanzo*, «Between», vol. II, n. 4, novembre 2012.

²³ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1981, p. 367. Cfr. anche T. ANZOINO, *Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

²⁴ Cfr. G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Carocci, Roma 2013.

²⁵ PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. SITI, Mondadori, Milano 2003, II, p. 1280.

in grado / che di scatenare drammi morali»,²⁶ perché la religione, che richiede un diretto rapporto con Dio, può essere solo concepita in un mondo anteriore a quello borghese. Pasolini, nel ripercorrere sotto spoglie moderne i luoghi del mito, sceglie l'ottica del misterioso ospite equivalente a quello di un Dio sceso sulla terra per mettere alla prova il genere umano. La sua scelta cade su una famiglia «piccolo borghese in senso ideologico, non in senso economico», quasi a voler preannunciare la normalità che si lascia invadere dall'arcano. Nella versione poetica di *Teorema*, sempre in *Poeta delle ceneri*, accennando alle proprie «opere future», l'autore racconta la trama del libro e afferma che il suo titolo sottolinea il fatto che «ogni sorte è una conseguenza»,²⁷ mentre la configurazione ben precisa dello spazio urta con un tempo indecifrabile, sospeso, tanto che il primo personaggio a essere introdotto, il proprietario della fabbrica, ha uno sguardo che è tutt'uno con l'atmosfera atemporale, «perduto nel vuoto».²⁸

Diversamente dal film, il racconto si apre con la descrizione della famiglia piccoloborghese, per poi dipanarsi nell'intervista ai lavoratori della fabbrica, tramata filmicamente di inquadrature in primo e in primissimo piano, mentre il ritmo alterno di campo e controcampo sottolinea il passaggio da una domanda all'altra. Subitanea è la presenza del deserto: il film, come un potente atto linguistico di controllo della realtà, mostra il traviamiento dell'intera famiglia. La vastità desertica altro non è che l'allegoria del peccato e del male; diversamente dagli ebrei per i quali rappresentava il luogo ideale per una vita spirituale più profonda, avendovi ricevuto la legge e l'alleanza con Dio. In una delle sequenze successive, con Pietro e Odetta, figli del padrone della fabbrica, come avviene in pittura per la fisiognomica, la frontalità ossessiva delle inquadrature e, quindi, la costante presenza della macchina da presa sul volto umano, serve a scandagliarne lo stato d'animo.

Se il film comincia a fatti già accaduti, nel racconto i primi sei capitoli, cinematograficamente esclusi, servono a far comprendere le ragioni per cui è avvenuta la donazione della fabbrica, mentre la presentazione dei personaggi si armonizza con il carattere informativo del romanzo e con alcuni motivi ricorrenti nel testo teatrale *Affabulazione*. Quando irrompe nella casa l'ospite misterioso, filmicamente rappresentata dalla bellezza apollinea di un giovanissimo Terence Stamp, il suo inatteso arrivo, come una numinosa visione da cui si irradia un'irresistibile sensualità, si colloca in un'ambigua

²⁶ Ivi, p. 1283.

²⁷ PASOLINI, *Tutte le poesie*, II cit., pp. 1280-83. Pubblicato anche in «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1980.

²⁸ PASOLINI, *Teorema* cit., p. 10.

ambientazione, esaltata anche dalle sue occupazioni, consistente soprattutto nella lettura, prima, di manuali di medicina o di ingegneria, poi, delle poesie di Rimbaud, ritenuto da Pasolini il poeta più significativo della modernità. Va osservato che proprio quest'ultima circostanza contribuisce a fare emergere una visione sacrale del sesso come perfetta incarnazione della realtà: il tutto avviene quasi come un rito mistico, una funzione religiosa, che si manifesta attraverso un'innocente carezza.

Se nel cosiddetto primo 'cantuccio' poetico del romanzo, contrassegnato dal titolo *I primi che si amano*, si trova un elogio ai gusti della gioventù, che predilige poeti e pittori della generazione precedente, elevandoli a modelli di vita, pur nella constatazione che non hanno fatto rivoluzioni e non sono degni di dispensare insegnamenti, fondamentale risulta, invece, il motivo della malattia del padre: tutti sono al suo capezzale, ma egli non cerca altro che l'ospite, a cui porge i *Racconti* di Tolstoj e, in particolare, *La morte di Ivan Il'ic*. Ed è, a questo punto, che vanno fatte due osservazioni, a mio avviso, importanti: anzitutto, proprio la figura di Geràsım, il ragazzo di origini contadine del racconto tolstoiano che non ha paura della morte, è in rapporto speculare con quella dell'ospite, del quale pare possedere le qualità salvifiche e consolatorie, mentre con l'attribuzione al padre del nome Paolo si stabilisce un rapporto esistenziale tra il borghese e l'apostolo, Paolo di Tarso, figura, com'è noto, centrale in Pasolini.²⁹ Come gli Ebrei nell'*Esodo*, Paolo si incammina verso il deserto: l'immagine di Paolo si confonde con quello dell'apostolo che, proprio nel deserto, trova un senso alla sua esistenza.

Nell'appendice alla parte prima, è inserita una poesia, *Sete di morte*, un vero e proprio inno alla diversità, che esprime anche la più profonda componente autobiografica di Pasolini. Il motivo omoerotico trova anche riscontro nei cinque monologhi interiori dei personaggi, una sorta di *stream of consciousness* di fronte alla triste notizia dell'allontanamento del loro salvatore, per cui viene fuori dall'opera pasoliniana l'immagine di una borghesia lucida e razionale che, proprio a causa della «nera coscienza», si affanna a punirsi e ad autodistruggersi. Paolo, giunto alla stazione, come un Francesco d'Assisi moderno, si denuda e dona la fabbrica ai suoi operai, bloccando così la loro contestazione, e, barcollando nel deserto, nel film ambientato alle falde desolate dell'Etna, lancia un urlo disperato e interminabile.

Il film, accusato di oscenità dall'ala più conservatrice della Chiesa cattolica, mentre ottenne, da quella più progressista, il premio dell'OCIC (Office Catholique international du cinéma), è quasi sempre fedele al racconto,

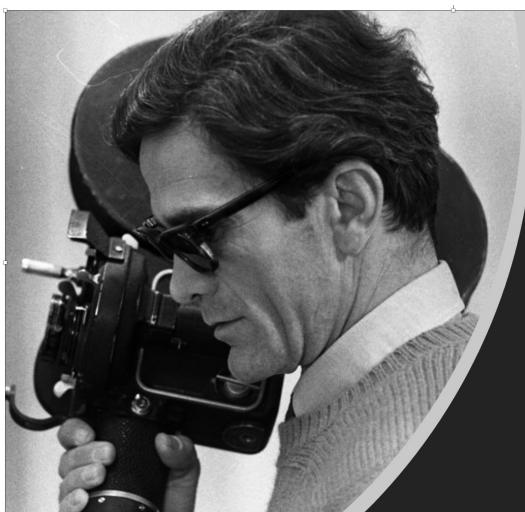
²⁹ Vd. *Pasolini, San Paolo*, Einaudi, Torino 1977.

tranne per alcune variazioni riguardanti i capitoli XIV, XVIII e XX. Nella sceneggiatura vengono eliminati i 'cantucci' poetici per dar spazio ai lunghi silenzi resi raccapriccianti dalle musiche di Ennio Morricone.³⁰ Dal punto di vista grammaticale, nel testo scritto abbondano gli avverbi «forse», «quasi», «probabilmente», compensati nel film da un piano-sequenza costituito da inquadrature non continue, per rendere ancor meglio il senso di straniamento che pervade i componenti dell'agiata famiglia.

Se in Moravia il corpo diventa un mezzo, uno strumento vizioso senza il quale non può avvenire nessun tipo di contatto, in Pasolini è la perfetta incarnazione della realtà e qualsiasi evento, che lo ha al centro, avviene quasi come un rito iniziatico, una prassi religiosa. Soprattutto il corpo dell'ospite non è uno strumento da esibire, ma è come un soffio carnale, pieno di salute fisica e quindi anche – per la crudeltà delle cose giuste – morale. Quel suo corpo, intatto, è misura di un altro mondo – quello dell'innocenza salvatrice – secondo il realismo sacro e creaturale pasoliniano. Al contrario, il Pietro di *Teorema*, come il Dino della *Noia*, incapace di dipingere, durante le sue «umilianti prove» di pittura, descritte dall'autore con meticolosa precisione, capisce che finora ha dipinto non per esprimersi, ma soltanto per far sapere a tutti la sua impotenza. È, tuttavia, solo in Pasolini che, dopo l'atto sessuale, ogni personaggio, avendo preso coscienza della vanità della propria esistenza e della propria vera natura, subisce una metamorfosi: Pietro, infatti, tenta di decifrare i misteri emanati da un quadro di Lewis, quasi diventando un critico d'arte.

Nella continua e spasmodica ricerca di un mondo autentico, da porre in contrapposizione alla società omologata e deturpata dal neocapitalismo tecnocratico, sia Moravia che Pasolini esprimono una comune ansia di protesta. Se Moravia guarda a un futuro migliore del tempo già trascorso, senza rimpiangere una particolare epoca, Pasolini rintraccia proprio nel passato il modello da seguire per giungere a un'esperienza genuina e istintiva. Va, comunque, riconosciuto a entrambi il merito di essersi fatti portavoce di un dramma di una società senza storia, incapsulata nei luoghi comuni, emergendo come le voci più sensibili e originali del nostro tempo.

³⁰ Cfr. R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone 1999; G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pasolini*, Edizioni Quattro Venti, Urbino 1998.



In margine alla Summer School «Carlo Gesualdo tra Rinascimento e Barocco» IV sessione dedicata a Pasolini, le pagine dei giornali sulla morte del poeta – Novembre 1975, a cura di ENZA LAMBERTI



La mattina di lunedì 3 novembre 1975, il giornale su cui il Pasolini, «corsaro» e «luterano», aveva scritto le sue polemiche più infuocate, pubblicò in prima pagina l'articolo sulla morte del poeta, assassinato a Ostia. L'articolo, firmato da Ulderico Munz, sarà più volte citato, soprattutto per la descrizione dello «sterrato deserto», che tanto ricordava «lo sterro desolato», in cui Pasolini immagina nel suo San Paolo che sia stato pestato a sangue il Santo. Accanto a questa che dà la notizia del ritrovamento del corpo straziato dello scrittore, compaiono altre due cronache tra cui quella di Fabrizio De Santis, che mette in evidenza il dolore della madre nell'apprendere la feroce notizia della morte.



Il «Corriere della sera» dedicò le prime tre pagine interamente alla vicenda della morte dello scrittore. Nella seconda, infatti, oltre alla continuazione dei resoconti giornalistici della prima pagina, compaiono le interessanti interviste di Sebastiano Grasso a poeti, scrittori e intellettuali, che manifestarono «a caldo» le proprie impressioni non solo sulla tragica morte, ma sulla figura complessiva di Pasolini. Ne va sottolineata l'importanza, perché la voce diretta degli intervistati giunge immediata e senza le riflessioni – a volte di comodo – manifestate in tempi successivi.



La terza pagina dà spazio a interventi più strettamente critici sull'autore, sia dal punto di vista letterario, come quelli di Pietro Citati e Carlo Bo, sia cinematografico (Giovanni Grazzini), sia, infine, sull'ambiente intellettuale della Roma del tempo (Lietta Tornabuoni).



Corriere della Sera del 9 novembre 1975

- Sempre nell'ambito degli inediti pasoliniani, la tragica settimana si chiude (Domenica 9 novembre) con la voce diretta dello scrittore, a cui il "Corriere della sera" concede ancora la prima pagina: appare il celebre scritto di Pasolini, "Ho abiurato la trilogia della vita" (con prosecuzione in seconda).



Paese Sera del 27 novembre 1975

Intanto si accentua la ricerca sulle ragioni della morte di Pasolini, oltre i tempi e i modi dell'inchiesta giudiziaria. Soprattutto un poeta, suo amico, Dario Bellezza, sul «Paese sera» del 27 novembre, inizia quella riflessione sulla vocazione alla morte di Pasolini, primo nucleo di successivi scritti di più ampie dimensioni.



Corriere della Sera del 30 novembre 1975

A chiudere il tragico mese, iniziato con l'inaspettata morte del poeta, è, il 30 novembre 1975, sul «Corriere della sera», uno dei maggiori scrittori del secondo Novecento italiano, Italo Calvino. L'autore affronta l'ultimo film di Pasolini con un ampio ed equilibrato intervento, che parte proprio dall'opera del Marchese de Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma*, scritte in una cella della Bastiglia, in cui si trovava prigioniero.

Finito di stampare
nel mese di marzo 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

