

**Maria Panetta**

Paolo Lago

*Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea*

Milano-Udine

Mimesis Edizioni

2020

ISBN 978-88-57565736

È dedicato a Paolo Landi l'ultimo saggio di Paolo Lago sul cinema di Pasolini, messo in relazione sia con varie pellicole firmate da altri registi (Fellini, Dreyer, Antonioni, Rohmer, Lanthimos, Bergman, Lynch, Buñuel, Bertolucci, Cavani, Godard, i fratelli Taviani, Greco, Kubrick, De Sica, Ripstein, Lars von Trier ecc.) sia con l'opera letteraria di Pasolini stesso.

Nel volume, uscito per Mimesis Edizioni nel giugno scorso, Lago parte dal presupposto che il cinema pasoliniano, soprattutto per quanto concerne i quattro film ricordati nel titolo (cui dedica altrettanti distinti capitoli: *Edipo re*, *Teorema*, *Porcile* e *Medea*), sia contraddistinto da una contrapposizione di spazi fra ambientazioni di carattere borghese (perlopiù interni contrassegnati da funerei silenzi o discorsi ripetitivi e rutilanti, oppure esterni dai colori freddi e dalle geometrie soffocanti) e prati di periferia, lande brulle e desolate, connotate da colori vivaci e brillanti, o deserti fuori dal tempo e mitici di un'Africa che è metafora di un mondo ancora non inglobato dalle logiche del capitalismo occidentale.

La «dialettica degli spazi» (p. 11) descritta vede l'ordinato spazio borghese quasi minacciato dalla possibilità che v'irrompa quello astorico del deserto, latore del mito della barbarie. Come rammenta Lago, in una serie di interviste a Jean Dufлот realizzate fra il 1969 e il 1975 e raccolte sotto il titolo *Il sogno del centauro*, Pasolini affermava che proprio la parola *barbarie* era quella che amava di più al mondo, perché designa lo stato che precede la nostra civiltà ed è sinonimo di una primigenia purezza: a tal proposito, appare opportuno ricordare, come fa l'autore, la serie delle invettive di Pasolini contro la società dei consumi lanciate dalle pagine del «Corriere della Sera» e poi raccolte negli *Scritti corsari* del 1975, in cui il capitalismo occidentale veniva addirittura interpretato come un nuovo fascismo o un nuovo regime nazista, avente come scopo l'omologazione totalitaria del mondo.

L'opposizione degli spazi implica, dunque, una contrapposizione di società: quella industriale e quella contadina, abitatrice di lande desolate che possono variare dal deserto alle periferie romane. In particolare, Lago ricorda al riguardo la valenza trasgressiva che Deleuze e Guattari attribuiscono allo «spazio liscio», a suo parere assimilabile al deserto abitato e attraversato dai nomadi.

La dialettica degli spazi sopra descritta è rinvenibile, secondo il critico, anche nel primo cinema di Pasolini: ad esempio, in *Accattone* (1961), che mette in scena lo stesso universo delle borgate romane rappresentato in *Ragazzi di vita* (1955); o in *Mamma Roma* (1962), giocato sul contrasto fra i prateroni di periferia e i nuovi casermoni dell'edilizia popolare, come accade nel romanzo *Una vita violenta* (1959) e per il quale Lago ricorda anche *Il pianto della scavatrice* (contenuta in *Le ceneri di Gramsci*, del 1957) nonché l'Appunto 55 di *Petrolio*, dedicato al *Pratone della Casilina*, ove i prati demoniaci della periferia si contrappongono ai luoghi del potere e agli interni borghesi.

L'analisi si estende anche a *Uccellacci e uccellini* (1965) e a *La Terra vista dalla Luna* (1966), i cui spazi brulli sono percorsi da nuovi picari sottoproletari interpretati da Totò e Ninetto Davoli, ma l'autore sottolinea soprattutto la novità del film *Edipo re* (1967), in cui emerge la dimensione del deserto come simbolo di una società diversa e alternativa a quella capitalistica, motivo che ritroviamo in *Frammento alla morte*: «E ora... ah, il deserto assordato / dal vento, lo stupendo e immondo / sole dell'Africa che illumina il mondo. // Africa! Unica mia / alternativa [...]».

Lago sostiene che la visione di Pasolini, in cui un universo arcaico e mitico dalle valenze positive si contrappone a quello della modernità industriale, potrebbe, a torto, apparire reazionaria: egli, invece, la riconnette al pensiero di Robert Kurz (*Ragione sanguinaria*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014), che ritiene necessaria un'antimodernità radicale per emanciparsi dalla gabbia del valore e della merce tipica della società contemporanea. Lo spazio borghese, infatti, risulta essere asservito al neocapitalismo e in esso si muovono gli «individui a una dimensione» descritti da Marcuse (*L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1967), disumanizzati e robotizzati: è uno spazio desacralizzato in cui, ad esempio, l'Ospite di *Teorema* (1968) diviene elemento perturbante e portatore del sacro. Esso è il protagonista di *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975), nel quale le torture dei fascisti diventano metafora della violenza e dell'alienazione connesse alla società dei consumi degli anni Settanta in Italia: il rinvio letterario, come in *Petrolino*, è alla *Commedia* dantesca, specie nei suoi gironi infernali. Nel corso della trattazione Lago fa sempre riferimento sia ai movimenti della macchina da presa (ad esempio, quello «tunnellizzato» che si ritrova in *Porcile*) sia alla scelta degli attori (per esempio, Ninetto Davoli è visto come una figura quasi angelica e innocente di messaggero in *Teorema*). Quanto agli stili di ripresa, l'autore illustra efficacemente che le immagini relative ai deserti sono realizzate da una MDP «tremolante» (p. 22) e portata in spalla, mentre quelle degli interni borghesi da una macchina rigidamente bloccata e ferma. Come si diceva, inoltre, i colori accesi e sgargianti connotano le ambientazioni desertiche o sottoproletarie, mentre quelle borghesi sono contraddistinte da languide tinte pastello. I due stili di ripresa sottolineano il conflitto fra i due universi contrapposti, anche se Lago evidenzia alcuni momenti di contaminazione e di ibridazione stilistica: ad esempio, in *Porcile* il vento che di solito connota il deserto invade lo spazio borghese, e lo stesso accade per il silenzio dell'universo arcaico medievale che, a un tratto, irrompe anche nell'altra dimensione.

All'efficace *Introduzione*, che ben sintetizza il contenuto del volume, seguono quattro capitoli di analisi assai approfondita di ognuno dei quattro film, che vengono suddivisi in sequenze e commentati, quasi fotogramma per fotogramma, con un'attenzione alle luci, alle tinte dominanti, agli spazi angusti o sterminati, alle posizioni degli attori in scena. Grande rilievo viene attribuito, poi, ai rimandi pittorici (De Chirico, Sironi, El Greco, Delacroix, Francis Bacon, Giovanni Bellini, Pellizza da Volpedo, Piero della Francesca ecc.) e soprattutto alle sottolineature musicali presenti nelle pellicole, che spaziano dal *Quartetto delle dissonanze* di Mozart a una marcetta militare, al suono del flauto, al «battito ritmico di un tamburo» (p. 28) e a musiche tribali o del folklore rumeno, con influenze slave, arabe e greche, o al *free jazz* e a ritmi balcanici (in *Edipo re*); inoltre, dalle musiche di Ennio Morricone al *Requiem* di Mozart (in *Teorema*).

In particolare, con quella che giustamente l'autore definisce una «proiezione autobiografica» (p. 25), *Edipo re* (1967) si apre sulla campagna friulana degli anni Venti ricostruita in Lombardia e, dopo un passaggio nella Bologna degli anni Sessanta, si chiude con il ritorno al paese natale. La città di Corinto vi è rappresentata come un mondo selvaggio e barbarico, contrapposto alla razionalità della Grecia.

Lago ricorda le suggestioni degli *Appunti per un'Orestide africana* (1970), in relazione alla rappresentazione pasoliniana della Pizia, e quelle della traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo, allestita da Pasolini nel 1960. L'erranza di Edipo si configura, nell'interpretazione di Lago, come un «vero e proprio “viaggio etnografico”» (p. 36), in cui Pasolini sembra trasporre sullo schermo rituali che si rifanno ai trattati di antropologia di Mircea Eliade e Frazer. Al riguardo il critico ben sottolinea la fisicità del deserto, che nel film appare come un vero e proprio personaggio, ma rappresenta anche una dimensione allucinatoria che ha i tratti sia della salvezza sia della perdizione.

Molto interessante, sempre in relazione alla traduzione pasoliniana dell'*Orestide*, il richiamo alla *Lettera del traduttore*, nella quale Pasolini dichiara di aver sistematicamente modificato i toni sublimi della trilogia trasformandoli in civili, con un avvicinamento alla prosa. Questo stile si

accosta, come ricorda Lago, a quello che dovrebbe connotare il Teatro di Parola pasoliniano, di matrice intellettuale, che, nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), si contrappone a quello della Chiacchiera, borghese, e al Teatro del Gesto o dell'Urlo, antiborghese, e le cui caratteristiche sono il *focus* sul dibattito, sullo scambio di idee e sulla lotta letteraria e politica.

In relazione all'urlo ferino e barbarico della Giocasta suicida, Lago ricorda poi il componimento *Al sole*, inserito nella sezione delle *Poesie incivili* (1960), compresa nella raccolta *La religione del mio tempo*: «Urlerei, colpito / da non so che dolore. Oscuro / dolore, come quello di una volta. / E perciò mitico e impuro». Per l'ambientazione bolognese, invece, l'autore rievoca le pasoliniane *Poesie mondane* (1962) di *Poesia in forma di rosa*.

Per quanto concerne *Teorema*, nel saggio vi è un continuo confronto con la sua versione romanzesca. Nel film, l'Ospite, dalla straordinaria bellezza, tramite il potere del sesso sovverte e distrugge una famiglia dell'alta borghesia industriale milanese; al suo fascino fisico si aggiunge quello intellettuale del lettore delle poesie di Rimbaud e del declamatore del biblico *Libro di Geremia*. Lago analizza nel dettaglio i monologhi dei quattro borghesi sedotti dall'arrivo del novello Dioniso perturbatore, sottolineando la valenza catartica della parola, per cui i personaggi riescono a liberarsi della propria angoscia parlando con l'Ospite, che li ascolta pazientemente, quasi fossero in una seduta psicanalitica. Come sottolinea Lago, in *Teorema* la ragione illuministica della classe borghese viene annientata dall'irruzione di una sacralità che si esprime tramite la forza dirompente dell'eros. Molta attenzione è dedicata anche alle reazioni dei quattro personaggi alla partenza dell'Ospite: in particolare, appare significativo ricordare, nella parabola della trasgressiva fuga di Lucia, l'immagine della chiesa di campagna, che Lago riconnette a una delle *Poesie mondane* di *Poesia in forma di rosa* e alla chiesa appenninica evocata in *L'ottobre del 1969*, contenuta in *Trasumanar e organizzar* (1971).

*Porcile* è composto da due episodi ambientati rispettivamente in una villa di ricchi industriali borghesi della Germania del 1967 (ricostruita a Villa Pisani, a Stra, in provincia di Venezia) e in un indefinito medioevo, inferno magmatico popolato da predoni e cannibali. Il messaggio del film è, secondo l'analisi dell'autore, che ogni società divora sia i figli disobbedienti sia quelli né disobbedienti né obbedienti, perché esige da loro cieca sottomissione alle proprie leggi. Il porcile, altro spazio infernale che sarà fatale per Julian, il figlio dell'industriale colpevole di essere amico dei contadini (potenziali sovvertitori) e attratto dalla zooerastia per i maiali, rappresenta per antitesi la classe borghese e industriale legata al nazismo, e il suo feroce apparato di stato.

Il cannibalismo ha in questa pellicola lo stesso valore allegorico che il sesso rivestiva in *Teorema*. Lago sottolinea anche la relazione esistente fra il film e l'omonima tragedia del 1966, affermando che in *Porcile* Pasolini «porta al cinema la sua idea di teatro» (p. 103): i personaggi borghesi, infatti, parlano in maniera meccanica, come fossero marionette, e la loro parola ripetuta in serie indica potere e dominio, laddove il silenzio arcaico dell'ambientazione medievale è quello proprio dei contestatori.

A *Medea*, infine, viene dedicato l'ultimo, dettagliato capitolo del volume: il richiamo alla *Storia delle religioni* di Mircea Eliade è sottolineato da Lago specie in relazione alle scene iniziali, ove, a fare da precettore al piccolo Giasone, campeggia il Centauro con la propria voce sacra, che definisce uno spazio anch'esso sacro (al riguardo, il critico ricorda pure l'Appunto 3 B di *Petrolio*, *Prefazione posticipata (II)*, in cui la sacralità è legata a uno spazio connotato da silenzio e calore). L'eroe, cresciuto, si reca poi nella Colchide, un universo lunare, sacro e arcaico dominato dalla terribile maga Medea, impersonata, com'è noto, dalla Callas, scelta che rimanda anche alla forza evocativa del canto lirico (e a tal proposito Lago ricorda *Timor di me?*, poesia di *Trasumanar e organizzar* proprio dedicata alla Divina).

Il conflitto fra la civiltà contadina e preindustriale rappresentata da Medea e quella borghese e neocapitalistica simboleggiata da Giasone viene scandito dalla forza dello sguardo dei protagonisti (evidente anche negli scatti esposti all'Accademia d'Ungheria in occasione della Mostra

fotografica, dal titolo *Medea*, curata nel 2017 da Giuseppe Garrera, Sebastiano Triulzi, Tamás Torma e István Puskás) e dalla contrapposizione fra la temporalità circolare e ierofantica della Colchide, sempre battuta dal vento, e quella lineare e progressiva dell'apollinea Grecia. Il conflitto è fra sacro e profano, fra le lande desolate del deserto e le lucide geometrie della reggia di Corinto, con i suoi algidi giardini ambientati nella Piazza dei Miracoli di Pisa.

La maga Medea nella rappresentazione di Pasolini potrebbe simboleggiare, secondo Lago, «un paese africano che è stato prima blandito e sfruttato e poi abbandonato a se stesso dall'Occidente capitalista» (p. 139); perciò, l'angoscia da cui è divorata/o si trasforma in vendetta, in lucida e folle volontà di contrapporsi a quell'Occidente sfruttatore.

Il saggio, sebbene agile, è corredato da una ricca bibliografia e da una cospicua filmografia e affronta un aspetto ancora poco studiato del cinema pasoliniano in chiave estetica, sociale e politica, confrontandolo fruttuosamente con la produzione poetica e narrativa del regista.