

ENZA LAMBERTI

Dal dramma al film: Teorema di Pasolini tra mistero e perdita d'identità

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ENZA LAMBERTI

Dal dramma al film: Teorema di Pasolini tra mistero e perdita d'identità

Di «natura anfibiologica» definiva Pasolini il suo *Teorema*, un'opera composita, in cui riteneva 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 pièce in versi, e dunque anche prosimetro, acquista, dal punto di vista didattico-comparatistico, una dimensione emblematica, attraverso l'indagine di questa triplice componente strutturale.

Teorema, il dramma poi diventato romanzo e film, che Pasolini abbozzò nel 1965 e pubblicò nel 1968, presenta una trama insolita e un intreccio costruito con abile semplicità. Nella continua e spasmodica ricerca di un mondo autentico, che si pone in contrapposizione alla società rovinata dal progresso tecnologico e dall'omologazione, causa del degrado etico, la visione sacrale del sesso e il mistero, che incombe sull'identità dei personaggi, attualizzano l'opera in prosimetro, esprimendo il dramma di una società senza storia. Nella quarta di copertina della prima edizione,¹ Pasolini definisce 'anfibiologica' la struttura dell'opera, 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»,² un cinema neoespressionistico, che trasgredisce i codici tradizionali. Nato da un dramma teatrale del 1965, tre anni dopo divenne un libro in prosimetro, quasi contemporaneamente alla produzione cinematografica dell'omonimo film.

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. *Teorema* è, quindi, una poesia in forma di cinema:³ «più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama 'referto'», precisa Pasolini, in un paragrafo informativo ad *ouverture* del libro. Un'opera di carattere informativo, in cui il «messaggio» cede il passo al «codice», in quanto ogni notizia sull'identità dei personaggi ha solo un valore indicativo.⁴ In un'intervista concessa a Lino Peroni, il poeta sostiene che *Teorema* è un dipinto sorto da entrambe le mani, quella destra atta a scrivere il romanzo, quella sinistra, invece, ad «affrescare la grande parete» del film.⁵ In un'altra intervista, rilasciata ad Alberto Arbasino, puntualizzando la struttura tricefala dell'opera, teatrale, cinematografica e letteraria, anticipa al pubblico la trama del racconto: «Una storia religiosa: un Dio che arriva in una famiglia borghese: bello, giovane, affascinante, con gli occhi celesti. E se li fa tutti».⁶

¹ P. P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968; ristampa, 2010.

² E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1981, 367. Cfr. anche T. ANZOINO, *Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

³ Cfr. G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Roma, Carocci, 2013.

⁴ Cfr. PASOLINI, *Teorema...*, 18.

⁵ «Inquadrature», 15-16, autunno 1968.

⁶ In A. ARBASINO, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, 359.

In alcuni versi di *Poeta delle ceneri* è il momento germinale di *Teorema* in cui l'autore spiega il significato dell'opera:⁷ l'amore materno può presentarsi anche sotto le vesti di un padre, «ma in una famiglia borghese / egli non è più in grado / che di scatenare drammi morali»,⁸ perché la religione che richiede un diretto rapporto con Dio può essere solo concepita nel 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. Il paesaggio, invece, è quello del Lainate, una metropoli del milanese; anche se inizialmente il film doveva essere ambientato a New York, centro propulsore del mondo occidentale, fu poi girato a Milano, la città in quel periodo più europeizzata d'Italia.

Esiste anche una versione poetica di *Teorema*, costituita da alcuni versi di *Poeta delle ceneri*, in cui, accennando alle 'opere future', il poeta racconta la trama dell'opera e afferma che il titolo sottolinea il fatto che «ogni sorte è una conseguenza».⁹ Anche nella poesia la borghesia viene descritta con parole negative: «Uno stato che non critica se stesso, quasi fosse un tutto, la vita pura e semplice, non diversa dalla descrizione del proprietario della fabbrica, un uomo profondamente immerso nella sua vita».¹⁰ La configurazione ben precisa dello spazio urta con un tempo indecifrabile, sospeso: è una «stagione imprecisata (potrebbe essere primavera, o l'inizio dell'autunno: o tutte e due insieme, perché questa nostra storia non ha una successione cronologica)».¹¹

Il primo personaggio a essere introdotto è il proprietario della fabbrica, un uomo tra i quaranta e i cinquant'anni, agile, sportivo, il cui sguardo è tutt'uno con l'atmosfera atemporale: «perduto nel vuoto, tra preoccupato, annoiato o semplicemente inespressivo: perciò indecifrabile».¹² Si muove velocemente la *mdp* per inquadrare la fabbrica, verso cui si dirige una grande schiera di operai¹³. Diversamente dal film, il racconto si apre con la descrizione della famiglia piccoloborghese, per poi dipanarsi nell'intervista ai lavoratori, condotta da Cesare Garboli. L'intera intervista è 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, come insegna la Bibbia, 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. La seconda inquadratura, che, come effetto luminoso, dovrebbe corrispondere a un primo pomeriggio, con uno sfondo del cielo ancora chiaro, presenta Paolo (Massimo Girotti) nell'atto di raggiungere casa, assorto nei suoi pensieri e accompagnato da un autista che non verrà inquadrato. La medesima carrellata in avanti della *mdp*,

⁷ P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, II, 1280.

⁸ Ivi, 1283.

⁹ Pubblicato in «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1980, a cura di E. Siciliano; vd. PASOLINI, *Tutte le poesie...*, 1280-83.

¹⁰ Ivi, 10.

¹¹ PASOLINI, *Teorema...*, 9-10.

¹² Ivi, 10.

¹³ Il film, scritto e diretto da Pasolini con la produzione di Franco Rossellini e Manolo Bolognini, fu prodotto nel 1968 e dura 98 minuti. Gli interpreti sono Terence Stamp (l'ospite), Massimo Girotti (Paolo), Silvana Mangano (Lucia), Anne Wiazemsky (Odetta), Laura Betti (Emilia, la serva), Adele Cambria (l'altra serva), Andrés José Cruz Soublette (Pietro), Ninetto Davoli (Angelino), Carlo De Mejo (un ragazzo), Cesare Garboli (l'intervistatore del prologo), Alfonso Gatto (il medico), Susanna Pasolini (la vecchia contadina), Luigi Barbini (ragazzo della stazione). L'interesse pasoliniano per la classe operaia ritornerà nei *Versi buttati giù in fretta* del 1974 («Non sanno vedere/la trasformazione / degli operai, perché / non hanno alcun interesse per gli operai»).

con effetto di focalizzazione, si ripete nella sequenza successiva, in cui Pietro e Odetta, figli del padrone della fabbrica, escono da scuola per poi allontanarsi insieme con i compagni. 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 descrivere lo stato d'animo del personaggio rappresentato.

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. La presentazione dei personaggi si armonizza con il carattere informativo del romanzo: Pietro, infatti, come gli altri, è descritto con una pennellata incisiva e veloce, i cui tratti estetici si delineano, sin dall'inizio, come vere e proprie spie della sua malattia psicosomatica: la sua debolezza, gli «occhi già invigliacchiti dall'ipocrisia» e il suo «futuro di borghese destinato a non lottare» preannunciano un imminente destino di sconcertante rivelazione. Odetta, la figlia minore, è una 'ricca precoce', che conosce, istintivamente e a memoria, il codice borghese impartitogli dai genitori; ma la sua bocca, sebbene il viso sia ovale e bello, nasconde un non so che di mostruoso, un amore incestuoso e mai rivelato per il padre, motivo già ricorrente nel testo teatrale *Affabulazione*. La dilazione narrativa rivelerà in seguito che questo tratto raccapricciante fa parte della 'piega buffa dell'umorismo', ossia della dolorosa consapevolezza del proprio nulla.¹⁴ Lucia, madre dei ragazzi, solo all'apparenza personaggio passivo, sin dai lineamenti del viso appare una donna misteriosa: l'autore la descrive come una 'sedentaria', dagli zigomi «consunti e mortuari», dall'occhio «nero, vagamente cianotico e barbarico».¹⁵ Nello stesso capitolo, vengono poi presentati due personaggi secondari, Emilia, la serva, «una ragazza senza età» e Angiolino, il postino allegro e riccioluto, nel film interpretato da Ninetto Davoli. Due personaggi, insomma, che solo apparentemente sembrano normali e che rimangono ai margini del racconto, ma saranno, anche loro, rappresentanti del basso proletariato, risucchiati dalla misteriosa presenza di un ospite atteso, la cui irruzione in casa è annunciata da un telegramma con le lapidarie parole: «Sarò da voi domani»; il nome del mittente è però coperto, ancora una volta per accrescere la tensione narrativa, dal pollice del padrone di casa. Nel sesto capitolo, *Fine dell'enunciazione*, fa la sua apparizione il personaggio misterioso che muove le fila del racconto:

Straordinario prima di tutto per bellezza: una bellezza così eccezionale, da riuscire quasi di scandaloso contrasto con tutti gli altri presenti. Anche osservandolo bene, infatti, lo si direbbe uno straniero, non solo per la sua alta statura e il colore azzurro dei suoi occhi, ma perché è così completamente privo di mediocrità, di riconoscibilità e di volgarità, da non poterlo nemmeno pensare come un ragazzo appartenente a una famiglia piccolo borghese italiana. Non si potrebbe neanche dire, d'altra parte, che egli abbia la sensualità innocente e la grazia di un ragazzo del popolo... Egli è insomma socialmente misterioso, benché legghi perfettamente con tutti gli altri che stanno intorno a lui, in quel salone magicamente illuminato dal sole.¹⁶

Una bellezza apollinea, insomma, nel film resa da Terence Stamp, che irrompe in casa nel corso di una festa; la sua apparizione si scontra con la vita quotidiana della famiglia che dovrà ospitarlo, così come la sua sessualità infrange le regole della morale di ogni vittima. Il suo arrivo si colloca in un'ambigua ambientazione, visto che non si saprà se si tratta di una 'primavera inoltrata' o di un 'primo autunno', tanto che disorienta finanche il giardino, fiorito di gerani o di melograni, intorno al misterioso ospite. La prima a essere attratta da quella bellezza divina è Emilia, nel film vestita tutta di nero e inquadrata quasi sempre in primissimo piano, sorpresa nella sua routine quotidiana, mentre falcia il prato con un movimento che va dall'alto verso il basso e che già richiama l'atto

¹⁴ Cfr. ivi, 16.

¹⁵ Cfr. ivi, 18-19.

¹⁶ Ivi, 23-24.

sessuale, definito da Pasolini un' 'oscura intenzione'. La figura dell'ospite, che occupa la scena con la testa in ombra e il corpo al sole, viene esaltata dalla sua occupazione: la lettura, dapprima di manuali di medicina o di ingegneria, poi, delle poesie di Rimbaud, ritenuto da Pasolini il poeta più significativo della modernità. Emilia, agitata e sconvolta dalla numinosa visione, è in preda al delirio: corre nella sua stanza, si pettina, si toglie gli orecchini e, baciando una figurina di un santo, si concentra in preghiera per poi ritornare di nuovo al suo lavoro. L'insistenza con cui guarda quel corpo, donde si irradia un'irresistibile sensualità, la spinge poi alla fuga, una seconda volta. Il giovane la insegue e, con un'aria materna e protettrice, la distende sul letto della sua camera per soddisfarne il desiderio di essere posseduta. L'amplesso dei due giovani viene descritto con brevi ma coincise battute, mentre la ripetizione dei pronomi personali 'lui' e 'lei' e dei nomi 'il giovane' e 'la donna' rendono quasi impersonale l'atto carnale e come proiettato in una dimensione superumana.

Non di minore efficacia il rapporto erotico di altri due giovani, l'ospite e Pietro: da un lato, il 'pudore profondo e innaturale' del padroncino di casa che prova una miseria degradante per il suo corpo nudo, dall'altro, invece, una consapevolezza della potenza rivelatrice del proprio corpo, da parte del giovane straniero. Il folle impulso di Pietro di scoprire nudo il suo coetaneo lo porterà a un pianto diretto, di fronte al quale l'ospite dimostrerà, ancora una volta, un comportamento materno e consolatorio. L'ospite, che gioca con il cane lungo il corso del Ticino, rinvia alle figure mitiche di Ulisse e di Argo, ma rivela anche l'innocenza di questo personaggio che sconvolge l'intera famiglia borghese. Nel testo pasoliniano emerge 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. Il corpo non è un elemento da esibire, tanto che lo stesso Pietro, rampollo dell'agiata famiglia, è infastidito dall'idea che un estraneo, sebbene dello stesso sesso, lo veda nudo.

La stessa Lucia lo guarda in modo 'inespressivo', sintomo del fatto che sta escogitando un piano per avvicinarlo e, accostandosi agli indumenti lasciati arrotolati dall'ospite sul letto, li contempla e li accarezza, «come una madre che cura le ferite del figlio».¹⁷ È questo il gesto che l'accomuna a Pietro, rendendola, come lui, inconsapevole di un tale stravolgimento. L'irrefrenabile desiderio di possedere il ragazzo la induce a denudarsi sul terrazzo e a gettargli giù i panni per impedirgli di rivestirsi. Un secondo riavvicinamento tra Pietro e l'ospite avviene nella cameretta dove il giovane padrone sfoglia un grosso libro di pittura e, insieme con il suo misterioso coetaneo, contempla un quadro futurista di Lewis. Il calore dei loro corpi, seduti l'uno accanto all'altro, con sulle ginocchia il libro galeotto, avrebbe potuto spingerli di nuovo allo sconvolgente possesso fisico, ma le voci provenienti dalla strada di un gruppo di amici di scuola di Pietro, li invitano a uscire e a raggiungerli per giocare a pallone. La distrazione dura un istante, perché Pietro, con la scusa di aggiustarsi le vecchie scarpe da calciatore, si distende sull'erba e viene subito raggiunto dall'ospite con il quale ricomincia a parlare di letteratura e di pittura, particolari questi tralasciati nel film. Il primo 'cantuccio' poetico del romanzo, contrassegnato dal titolo *I primi che si amano*, è un inno ai gusti della gioventù, che predilige poeti e pittori della generazione precedente, elevandoli a modelli di vita; ma, alla fine, si accorge che non hanno fatto rivoluzioni e non sono degni di dispensare insegnamenti. Sono le «prime ingenuità e testarde esperienze a doverci guidare – afferma Pasolini – a condurci verso un'esistenza fallimentare, in cui si è odiati e si uccide».¹⁸

La malattia del padre è preannunciata dal sole abbagliante che illumina la stanza e che pare aumentare il male che gli rode dentro. 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*. Proprio la figura di Geràsım sembra riflettere quella dell'ospite, che pare possedere delle qualità salvifiche e consolatorie. Il sole, che illumina la stanza del padre morente, è simbolo di rigenerazione, di vitalità,

¹⁷ Ivi, 43.

¹⁸ Ivi, 51-53.

e preannuncia il nuovo rapporto sessuale che stavolta avviene tra l'ospite e Odetta, un rapporto inizialmente mediato da una macchina fotografica che la fanciulla reca con sé per osservare, con vergogna, il corpo del ragazzo, tanto che, con la scusa di fare fotografie al padre, guarda l'ospite e lo invita a seguirla nella sua camera, ovvero nella cameretta di quando era bambina, quasi a voler sottolineare con forza la perdita della verginità e il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, come una sorta di rito di purificazione. Nel secondo 'cantuccio' poetico lo scrittore descrive l' 'alleanza di sensi' tra Odetta e il padre per poi passare alla storia del Paradiso terrestre, in cui il genere umano denigra la propria moralità e da un celeste grembo paterno si passa a un turpe e corrotto grembo umano¹⁹. Al padre, finalmente, dopo vari capitoli, Pasolini attribuisce il nome di Paolo, quasi a voler stabilire un rapporto esistenziale tra il borghese e l'apostolo, Paolo di Tarso, il principale diffusore del Vangelo di Gesù e influente artefice della teologia cristiana, condannato insieme a Pietro nella persecuzione pagana durante la quale a Paolo fu reciso il capo mentre Pietro fu crocifisso.

Paolo e l'ospite viaggiano in auto verso i boschi selvaggi del Po, tanto che all'improvviso concede il posto di guida al ragazzo, che si diletta correndo ad alta velocità, mentre Paolo cerca di 'possedere' quel corpo, lui che è sempre stato abituato a non perdere, a possedere sempre e immancabilmente. Una cospicua parte del racconto è riservata alla descrizione del Po, da cui affiora l'argine ancora giallo, secco e invernale, intorno al quale si distende l'ospite per abbandonarsi al completo possesso. Come gli Ebrei nell'*Esodo*, Paolo si incammina verso il deserto: ora l'immagine di Paolo si confonde con quello dell'apostolo che, proprio nel deserto, trova un senso alla sua esistenza. Il comune amore per l'ospite, anziché unire la famiglia borghese, la divide, perché ognuno lo tiene segreto e se lo coltiva dentro di sé; ma quel silenzio religioso, che vige durante il pranzo, viene interrotto dalla notizia telegrafica dell'imminente partenza dell'ospite. Nell'appendice alla parte prima, è inserita una poesia, *Sete di morte*, un vero e proprio inno alla diversità, che esprime anche un dato biografico pasoliniano, l'omosessualità. Si accosta, invece, alla figura di Pietro, alter ego dell'autore, soprattutto per quel che concerne la fine della prima lassa, in cui con un tono drammatico e quasi patetico sono descritti i sentimenti di un ragazzo che soffre per la paura di perdere il suo compagno e, proprio la 'coscienza della perdita', gli fa acquisire la consapevolezza della sua diversità. Pregnante la battuta finale di Pietro, in procinto di salutare l'ospite, in cui si avverte la constatazione di un degrado etico, di un scacco fallimentare:

Io, prima che tu entrassi
Nella mia vita.
Rimettendola in discussione
E trasformandola in un cumulo di macerie
Ero come tutti i miei compagni.
[...] il dolore dell'addio sconfinava
con questo senso tragico di un futuro
da passarsi in compagnia di un nuovo Pietro
completamente diverso da me.

Il motivo omoerotico, oltre a configurarsi come un dato autobiografico dello scrittore, risente forse di un'opera di Mario Soldati, che segna il suo esordio teatrale, *Salamace*, o anche del romanzo *La confessione* del 1955, in cui il personaggio Clemente esprime straniamento e rifiuto del proprio essere.²⁰ La seconda lassa è associata a Odetta, che rivela la sua guarigione dalla malattia 'di classe'

¹⁹ Ivi, 75: «Il grembo ch'era come un sole coperto di nuvole / dolci e potenti, il grembo di quell'Uomo / immenso e unico come il deserto, / divenne un oscuro fondo di calzoncini / s'immiserì, perdette l'innocenza / nel sospetto di non essere altro che umano».

²⁰ Cfr. M. SOLDATI, *Salamace*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1993, poi Milano, Mondadori, 2009; Id., *Romanzi*, a cura di B. Falchetto, ivi, 2006.

(‘sinistra salute’), che l’aveva spinta all’amore incestuoso per il padre. La lassa successiva dà voce a Lucia, moglie di Paolo, che accusa il marito di non aver mai avuto un interesse ‘oggettivo, puro e culturale’ per l’esistenza, ma di essersi sempre dedicato alle convenzioni, che prima o poi portano alla bruttezza morale. L’ospite ha il merito – secondo Lucia – di averla liberata dagli orrendi umorismi, dai principi, dai doveri, dalla democraticità, dall’anticomunismo, dal fascismo, dall’oggettività, dal falso sorriso. In questi versi si ribalta, quindi, l’immagine di ‘borghesia casta’ a favore della naturalezza e dell’istinto primigenio. Non manca, poi, quella del padre che crede insostituibile la presenza del ragazzo e, infine, non Emilia, ma l’ospite parla per la povera coscienza della cameriera, quasi a voler interpretare i sentimenti di quella ragazza «esclusa, spossessata del mondo». ²¹ Sono, questi, cinque monologhi interiori dei personaggi, una sorta di *stream of consciousness* di fronte alla triste notizia dell’allontanamento del loro salvatore.

Nella seconda parte, in preda alla sua delirante fuga, Emilia percorre, con il suo rozzo valigione, le strade che portano all’Adda, come qualche secolo prima aveva fatto il Renzo manzoniano. Nel racconto, come nel film, torna al suo paese di campagna dove inizia la sua ascesi rifiutando il cibo, così pure gli altri componenti della famiglia iniziano un processo di autodistruzione. Prima fra tutti, Odetta che esce in giardino danzando, poi tira fuori dalla cassapanca, come un vero e proprio cimelio, l’album di fotografie in cui vi erano anche due ritratti dell’ospite, si mette sul letto immobile, con gli occhi spalancati e il pugno chiuso. Dopo i vani tentativi della nuova serva, ovvero della ‘nuova Emilia’ di richiamare Odetta alla vita, entrano dottori e infermieri per portarla in una neuroclinica. Tocca, poi, a Emilia, ritornata nella casa paterna di campagna: muta, assorta nei suoi pensieri e bruciata dalla febbre, poi inspiegabilmente trasformatasi in santa attraverso l’ascesi mistica che le provoca la levitazione, guarisce un bambino dalle pustole della peste col solo sguardo. Pietro è incapace di dipingere e, durante le sue ‘umilianti prove’ di pittura, descritte da Pasolini con meticolosa precisione, capisce che finora ha dipinto non per esprimersi, ma soltanto per far sapere a tutti la sua impotenza. Pietro riprende a studiare il grosso volume illustrato di pittura contemporanea e nella smania di dipingere, accortosi dei risultati fallimentari, vi urina sopra, mentre Emilia disdegna ogni sorta di cibo e indica di volere solo le ortiche, raccolte da due bambini in un pentolino di coccio. Cibandosi di quella brodaglia verdastra Emilia diventa dello stesso colore di quella ‘scandalosa penitenza’, come se fosse completamente immersa nella natura selvaggia.

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. Lucia adessa un giovanotto universitario di bassa estrazione e con lui trascorre l’intera nottata, ammirando i tratti ancora infantili del ragazzo per poi lasciarsi prendere dal vizio e possedere altri due ragazzi incontrati per caso lungo la fermata dell’autobus. Mentre Emilia viene raggiunta dalla morte personificata, una vecchietta vestita di nero, che la conduce nell’aldilà, 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 è quasi sempre fedele al racconto, 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. ²² 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.

Il film, come molte delle opere di Pasolini, suscitò scandalo e fu accusato di oscenità dall’ala più conservatrice della Chiesa cattolica, mentre ottenne, da quella più progressista, il premio dell’OCIC

²¹ Ivi, 106.

²² Cfr. R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999; G. MAGALETTA, *La musica nell’opera letteraria e cinematografica di Pasolini*, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1997.

(Office Catholique international du cinéma) e, al premio Strega, con non poche critiche, il secondo posto, superato da *L'occhio di gatto* di Alberto Bevilacqua, vincitore per aver osato qualche illegalità nei confronti dei giurati. Nella continua e spasmodica ricerca di un mondo autentico, da porre in contrapposizione alla società appiattita e deturpata dal progresso tecnologico, Pasolini esprime una pregnante ansia di protesta e rintraccia proprio nel passato, come era già avvenuto in *Poesia in forma di rosa*, il modello da seguire per giungere a un'esperienza genuina e istintiva. Portavoce, quindi, di un dramma di una società senza storia, incapsulata nei luoghi comuni, Pasolini emerge come una delle voci più sensibili e originali del nostro tempo.