

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

“Cinema”, Milano, Mimesis, 2020, 148 pp.

Un «misto di sacralità e di tecnica» (M. A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022: 53): così è stata efficacemente definita la concezione dell'arte cinematografica di Pier Paolo Pasolini (esposta, in particolare, nel saggio *Il cinema di poesia* e negli altri interventi inclusi in *Empirismo eretico*, 1972). Attorno a questi due poli fondamentali gravita per l'appunto il volume di Paolo Lago, frutto di una consolidata frequentazione dell'opera pasoliniana. Da una parte, dunque, i capitoli che scandiscono lo studio offrono un'accorta ricognizione delle scelte registiche e dell'uso della macchina da presa; dall'altra parte il fuoco dell'attenzione si concentra, in stretta connessione, sullo stratificato nodo concettuale del 'sacro' (da intendersi in senso lato), e, soprattutto, sull'intima relazione che esso instaura – per affinità o per contrasto – con la rappresentazione dello spazio: specialmente, come indicato fin dal titolo, con quel luogo «dello spaesamento e della perdita del sé» (35) che è il deserto.

Come illustrato con chiarezza nell'*Introduzione* (11-23), nelle pellicole oggetto di analisi, tutte girate nell'arco di anni compreso tra il 1967 e il 1969 – da *Edipo re* a *Medea* –, l'ambiente desertico si associa infatti alla dimensione mitico-religiosa dell'arcaico, del primitivo, del pre-moderno (o se vogliamo, della «barbarie»: cfr. *Il sogno del centauro. Incontri con Jean DufLOT*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999: 1485); e di concerto si contrappone, al pari della periferia sottoproletaria nei romanzi e nei film romani, alla civiltà capitalista, alla società desacralizzata dei consumi e dell'«omologazione» (per usare il termine impiegato dall'autore, negli *Scritti corsari*, in riferimento alla «mutazione antropologica» consumatasi nell'Italia degli anni Sessanta).

Alla luce di queste coordinate di riferimento – incrociate con le sollecitazioni, tra l'altro, di Deleuze e Guattari (per il concetto di «espace lisse») e della geocritica di Westphal (per l'idea di «trasgressione») –,

Lago propone quindi una lettura ravvicinata di quattro film, attenendosi alla loro serrata successione cronologica, ma senza mai perdere di vista la sostanziale contiguità ideologica e tematica che li lega alle altre stagioni della parabola pasoliniana (da *Ragazzi di vita* e *Accattone* fino a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e *Petrolio*). Punto d'avvio è perciò *Edipo re* (25-47), la cui stessa costruzione diegetica, come ben sottolinea lo studioso, risponde in tutta evidenza a un contrasto di spazi e, insieme, di orizzonti antropologici e culturali: alla doppia cornice 'borghese' del prologo e dell'epilogo – che dal Friuli degli anni Venti conduce alla Bologna e alla Milano contemporanee – fa da contraltare l'evocazione a tratti onirica e allucinata del mito edipico (di «sogno estetizzante», del resto, ha parlato lo stesso scrittore: cfr. *Pasolini su Pasolini*, in *Saggi sulla politica e sulla società*: 1363). Nel segmento centrale dell'opera lo spettatore è così posto di fronte a una «forza ctonia terribile» (32), che tocca i suoi punti di maggiore intensità dapprima nell'erratica e perturbante peregrinazione del protagonista (impersonato da Franco Citti) nel deserto; e poi nell'«urlo ferino e barbarico» (44) che accompagna la tragica scoperta del suicidio di Giocasta (ovvero Silvana Mangano).

Anche la nota scena conclusiva di *Teorema* (1968) è all'insegna del grido disarticolato e angoscioso emesso da Paolo, il *pater familias* (che ha il volto di Massimo Girotti); e non si tratta, peraltro, dell'unico elemento di continuità sottolineato da Lago nelle pagine incentrate su quest'ultimo film (49-86). Vi si ritrova pure, per esempio, il motivo dell'accecamento (59-60), e compare di nuovo, come già nell'*Edipo*, la figura mediana dell'angelo-messaggero (in entrambi i casi interpretata da Ninetto Davoli). A spiccare, però, è soprattutto la ripresa, non solo nel finale, ma anche in altri passaggi chiave del racconto, dell'immagine desertica: in essa – come suggerisce lo studioso – si può riconoscere il corrispettivo figurale degli effetti provocati da quella che Zanzotto, in uno scritto dedicato appunto a *Teorema*, ha descritto come «l'irruzione di un elemento di assoluta anomalia dentro la "normalità" dell'esistenza» (*Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1994: 162): gli effetti, cioè, dell'ingresso dell'Ospite-dio nel contesto opprimente, geometrico e sclerotizzato di una tipica famiglia dell'alta borghesia, sconvolta e annichilita dall'incontro – mediante l'esperienza scandalosa dell'eros – con il 'sacro' ormai dimenticato e rimosso.

Non è un caso, d'altronde, che le riprese del deserto di *Teorema* siano girate negli stessi luoghi (la Valle dell'Etna) scelti da Pasolini come sfondo per le vicende di uno dei due episodi di cui si compone *Porcile* (su cui Lago si diffonde alle pp. 87-113). Anche nella pellicola del 1969, difatti, un ruolo centrale è giocato dal cortocircuito tra le lande

desertiche, in cui si consuma l'azione violentemente libera e sovvertitrice del cannibale (Pierre Clémenti), e l'elegante villa di Godesberg in cui dimora Julian (ovvero Jean-Pierre Léaud), ritratta a sua volta come «un funebre sepolcro che racchiude la pesante immobilità di un classe sociale» – ossia la borghesia industriale – «e della sua ideologia» (92): le prime sono dunque contrassegnate da un perdurante «silenzio sacrale» e dalla continua mobilità dei personaggi; l'altra è invece teatro di una «parola razionale, ripetuta in serie fino alla nausea», è il luogo in cui vige il dominio raggelante di un «*logos* che esalta il valore e la merce» (105), e che nel film è assimilato, nelle sue più feroci e radicali conseguenze, agli orrori del nazismo.

Se entrambi i ribelli di *Porcile* (il cannibale e Julian) sono destinati a soccombere – l'uno per l'intervento punitivo della legge, l'altro per una sorta di volontario martirio –, senz'altro differente è l'esito dell'ultimo film su cui Lago si concentra (alle 115-142): in ossequio alla tradizione mitica, *Medea* (anch'esso del 1969) è difatti suggellato dall'atroce vendetta della maga (il cui ruolo è assunto, come noto, da Maria Callas). Ciò non toglie, tuttavia, che anche in quest'opera sia altrettanto – se non più – riconoscibile il conflitto tra la modernità razionalizzante e «gli strati più arcaici della cultura occidentale», in cui a prevalere sono le «forme viscerali ed emotive della comunicazione non verbale» (così M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2022: 31). Ecco pertanto che allo scenario mitico e ieratico della Colchide, in cui si celebrano inquietanti riti sacrificali ancora legati a una concezione ciclica del tempo (per i quali Pasolini ha tratto ispirazione, anzitutto, dai testi di Eliade), si oppone una Grecia che, osserva Lago, «assume quasi le sembianze dell'Occidente capitalista» (124). E se dunque Giasone (Giuseppe Gentile), volutamente tratteggiato come «il prototipo di un borghese in carriera» (119), è del tutto integrato nello spazio della reggia di Corinto, a sua volta raffigurata «come un ambiente ricco, raffinato, intarsiato da linee geometriche e monumentali» (131); dal canto suo Medea si ritira in una casa che, nota ancora lo studioso, è da intendersi alla stregua di «un lembo di passato che ancora resiste» (133), posizionata com'è al di fuori delle mura cittadine, proprio là dove, sintomaticamente, ha inizio un «deserto barbarico» (132).

Così impostata, l'indagine di Lago consente quindi di cogliere quanto le pellicole in questione, ciascuna con la propria specifica e autonoma identità – puntando ora più sull'autobiografismo in chiave psicanalitica, ora sulla critica socio-politica o sulla riflessione storico-antropologica –, traggano linfa da una comune matrice di fondo. In tal senso l'autore ha buon gioco nel porre costantemente in rilievo, all'interno della trattazione, non solo i criteri che hanno guidato Pasolini nella selezione dei luoghi in cui effettuare le riprese (si pensi solo, per

esempio, al Marocco e alla Cappadocia per la sua Grecia 'barbarica' o alla Piazza dei Miracoli per la reggia di Corinto); ma anche e soprattutto la ricorrenza trasversale di determinate soluzioni visive e sonore: basti menzionare la studiata alternanza tra inquadrature statiche e lineari (prerogativa degli ambienti e dei personaggi borghesi) e sequenze più dinamiche o addirittura oscillanti (in relazione all'alterità demonica e tellurica del 'sacro'); e, analogamente, la reiterata antitesi tra colori spenti e lividi (anch'essi propri dell'orizzonte borghese) e cromatismi accesi e vivaci (abbinati invece agli spazi desertici e arcaici); o ancora, secondo la medesima logica compositiva, l'uso oculato della musica (così da passare, per esempio, in *Edipo re* da Mozart ai ritmi del folklore rumeno).

Vale anche la pena rimarcare, in conclusione, che nel corso del suo lavoro Lago non manca di fare leva, di volta in volta, sulle – dichiarate o ipotizzabili – suggestioni iconografiche e pittoriche tenute presenti da Pasolini nell'allestimento delle pellicole (da Piero della Francesca a Sironi e Bacon); né tralascia di rintracciare significative tangenze con la produzione narrativa e poetica dello scrittore bolognese: come nel caso del racconto *Gas* (1950, poi in *Alì dagli occhi azzurri*), accostato a *Medea* per la scena dello smembramento rituale (125), o dei versi di *L'ottobre del 1969* (nella raccolta *Trasumanar e organizzar*, 1971), posti in collegamento con *Teorema* (cfr. pp. 81-82). Non va neppure dimenticato, da ultimo, che il saggio è ulteriormente arricchito da frequenti confronti con altri cineasti, non solo attivi in quegli stessi anni, ma anche posteriori: da Antonioni al De Sica meno conosciuto de *I sequestrati di Altona* (1962, a proposito di *Porcile*), passando per *The elephant man* di Lynch (1980, per la scena della stazione di *Teorema*), fino alla *Medea* di von Trier (1988) e a *The Killing of a Sacred Deer* di Lanthimos (2017).

L'autore

Valerio Camarotto è ricercatore a tempo determinato di Letteratura italiana contemporanea (Sapienza Università di Roma). I suoi principali campi di ricerca sono l'opera di Giacomo Leopardi (al quale ha dedicato le monografie *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)* e *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, Quodlibet, 2016), e la letteratura italiana dell'Otto-Novecento (con studi su Manzoni, d'Azeglio, Capuana, Pirandello). Ha inoltre curato l'edizione delle *Novelle (1930-1955)* di Bruno Cicognani (Pagliai, 2012) e ha pubblicato il volume *Il critico narrante. Romanzi e novella di Ugo Ojetti* (Bulzoni, 2018).

Collabora con in “Laboratorio Leopardi” ed è membro della redazione del *Lessico Leopardiano*.

Email: valerio.camarotto@uniroma1.it

La recensione

Data invio: 15/09/2022

Data accettazione: 30/10/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

Come citare questa recensione

Camarotto, Valerio, “Paolo Lago, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea*”, *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani – L. Giovannelli – F. Rossi – C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 635-639, www.betweenjournal.it.