

Teorema: una parabola tra film e romanzo

Maura Bonfiglio, Paolo Orrù¹

Oltre le convenzioni

Nell'ampia produzione pasoliniana spicca un caso del tutto originale di "passaggio di codice"²: si tratta di *Teorema*. L'opera nasce inizialmente come testo teatrale e viene successivamente incardinata in un doppio binario cinematografico-letterario, allo scopo di rappresentare compiutamente le vicende da due prospettive differenti ma simbiotiche: quella concreta dell'immagine e quella astratta del romanzo. Tale lettura ci viene offerta dallo stesso autore nella quarta di copertina della prima edizione, nella quale la struttura del componimento viene definita non a caso "anfibologica"; un termine mutuato da Kant per descrivere un'ambiguità che scaturisce dall'assegnazione di valori astratti a esperienze sensibili³.

Ai concetti di astrattezza e concretezza, Pasolini, fa continuo rimando in quello che è divenuto il manifesto della sua poetica cinematografica, non a caso, intitolato *Il cinema di poesia*. Lo scritto, contenuto nella raccolta *Empirismo eretico*, traccia un'elaborata ricostruzione del rapporto tra codice linguistico e codice filmico.

¹ Il lavoro è frutto della collaborazione e delle idee di entrambi gli autori; tuttavia il paragrafo "Oltre le convenzioni" è da attribuirsi a Paolo Orrù, mentre il successivo "Teorema e i suoi codici" a Maura Bonfiglio.

² Per un'esaustiva disamina sul tema dell'adattamento, o traduzione intersemiotica, cfr. Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003.

³ Per un'interessante analisi di questo aspetto cfr. Bernardi 2004: 111-2.

All'astrattezza del vocabolario di una lingua storica, il quale accumula via via nuovi significati, aumentando così l'elaborazione del sistema, si "oppone" la concretezza di un "dizionario" stilistico di immagini a disposizione del regista:

Questa è probabilmente la differenza principale tra l'opera letteraria e l'opera cinematografica (se importa fare tale confronto). L'istituzione linguistica, o grammaticale, dell'autore cinematografico è costruita da immagini: e le immagini sono sempre concrete, mai astratte [...] Perciò per ora il cinema è un linguaggio artistico non filosofico. Può essere parabola, mai espressione concettuale diretta. (Pasolini 2000: 172)

L'idea di Pasolini è di un cinema che possa rompere le regole narrative e le convenzioni consolidate fino ai primi anni '60: da un cinema che racconta, a un cinema "lirico", soggettivo, in cui la presenza della macchina da presa "si faccia sentire" attraverso il montaggio, le inquadrature insolite, l'uso di particolari obiettivi o dello zoom. Tutto ciò per pervenire a nuove forme espressive di riproduzione del pensiero dell'artista.

Allo stesso modo le norme letterarie vengono infrante e piegate dallo scrittore per creare una prosa quasi lirica, ricca di rimandi metaforici. L'aspetto realistico e narrativo, in entrambe le versioni, viene volontariamente sacrificato per sottolineare la dimensione allegorica della vicenda. Lo scopo dell'autore è di dar vita non tanto a una storia, quanto ad un evento, una "parabola", un *exemplum*. Insomma quello di rappresentare un miracolo.

Nel film risalta più che nel romanzo la scarsità dei dialoghi; il ruolo del silenzio ha una forte funzione di straniamento, al quale si affiancano la lentezza dei gesti e la fissità dei volti. Sono tutti fattori che mettono in evidenza l'alienazione dei personaggi, che conducono esistenze vuote, e in seguito la ritualità con cui i personaggi si uniscono misticamente con il giovane ospite. Pasolini studia ogni inquadratura in modo che l'immagine esprima il senso del sacro. La ricerca di immagini "assolute", di oggetti simbolici che campeggiano in maniera

ricorrente (come ad esempio: il sesso e gli abiti dell'ospite, l'immagine del deserto)⁴ e il prevalere dei primi piani, indagati con insistenza dal regista, manifestano la tensione allegorica della pellicola. Nella variante letteraria dell'opera, invece, è la voce narrante a palesare la carica simbolica dei particolari descritti grazie all'aggettivazione⁵. Anche se i versi sciolti ed il capitolo sull'esperienza degli ebrei nel deserto sono ricchi di spunti metaforici e coefficienti allegorici, così come i rimandi extratestuali a libri ed opere d'arte significativi, dai quali il significato-altro emerge da sé, senza l'intermediazione del narratore. Senza considerare, inoltre, che non mancano immagini e icone dalle quali emerge direttamente un carattere emblematico e allusivo⁶, che spesso sembrano rimandare in maniera esplicita ad alcuni fotogrammi del film. Infatti, gli elementi con queste caratteristiche, sono descritti in genere in maniera particolareggiata. L'autore utilizza lo stile nominale, il verbo è quasi sempre assente e quando lo si trova in forma finita è al presente indicativo; una strategia che ha lo scopo di raffigurare visivamente gli oggetti, utilizzando la tecnica della didascalia delle sceneggiature. Tutto ciò palesa come l'autore nel passare dal codice filmico a quello letterario sia rimasto in questo più legato al primo sistema e alla sua concretezza.

In entrambe le redazioni ciò che maggiormente conferisce un aspetto simbolico è la proiezione della vicenda in uno spazio a prospettico e di un tempo irreal e astorico. Il primo, a causa della

⁴ Cfr. Bazzocchi 2007: 107-27.

⁵ Si veda, a dimostrazione, la descrizione di Angiolino: «tutto infatti in lui ha un'aria magica: i ricci fitti e *assurdi*, che gli cadono sugli occhi come a un can carbone, la faccia *buffa*, coperta di foruncoli, e gli *occhi a mezzaluna, carichi di una riserva senza fine di allegria.*» (Pasolini 2009: 21). Ancora si leggano le pagine (dalla 25 alla 28) in cui Pasolini tratteggia l'evolversi del gesto meccanico di passare la falciatrice, compiuto da Emilia, in rituale di corteggiamento e metafora delle pulsioni sessuali della donna. In cui ricorrono, talvolta con insistenza, gli aggettivi monotono ossessivo assurdo sospetto e oscuro e gli avverbi goffamente follemente.

⁶ Ad es. l'album di fotografie di Odetta (16), il telegramma (21-2), gli occhi azzurri dell'ospite (23).

particolare natura del codice, affiora in maggior misura nella versione cinematografica, il secondo, invece, per la stessa ragione, è più rilevabile nel libro. Piani e proporzioni tra gli oggetti sono, infatti, in parte stravolti dalla centralità che assumono, come si è già detto, gli elementi più importanti. Nel romanzo l'autore decide di ambientare le vicende in una «stagione imprecisata: [che] potrebbe essere primavera, o l'inizio dell'autunno: o tutte e due insieme, perché questa storia non ha una successione cronologica» (Pasolini 2009: 9-10). Una mezza-stagione, un tempo di "passaggio", proiettato verso la stagione successiva, che rafforza il valore emblematico dei fatti narrati. Pasolini insiste nel mettere in rilievo l'equivalenza e l'indeterminatezza del tempo e l'assoluta irrilevanza del preciso ordine degli accadimenti. È un tempo interiore e mentale, non progressivo, ma ripetitivo. Le vicende dei personaggi seguono tutte le stesse tappe, in un iter che parte da una mediocre situazione iniziale, prosegue con l'incontro e l'unione sessuale miracolosa con il giovane ospite (incarnazione del Sacro) e si conclude con il totale stravolgimento della vita e della concezione di sé di ogni personaggio. Seppure, i ruoli che i protagonisti rappresentano e gli esiti di ogni singola storia sono differenti, l'archetipo è lo stesso per tutte e cinque le vicende. Per questo si ha la sensazione di trovarsi di fronte ad un'unica narrazione iterata, con qualche variante sì, ma sostanzialmente sempre la stessa. Il tempo che si ripete finisce per divenire circolare: il tempo arcaico e ancestrale della cultura popolare contadina, lontano ed opposto da quello lineare della mentalità borghese. Un tempo che assume connotazioni sacre, legate ai cicli naturali delle stagioni e del susseguirsi di giorno e notte, il tempo del mito. Il tempo di Dio, il tempo biblico, il tempo del Padre, con la "p" maiuscola, con tutto il suo potere trascendente e dalle facoltà illimitate.

Analogamente lo spazio assume questa dimensione epica, diviene lo spazio dell'esperienza del divino, delle forze arcane, degli impulsi oscuri che trascendono la natura. Sono lo spazio e il tempo metafisici del deserto. I luoghi dell'interiorità, della rinuncia al possesso, della spoliatura di sé, dell'esperienza mistica del Sacro.

Pasolini vuol dar vita ad un racconto per immagini che trova una forte corrispondenza col modo di procedere e di svilupparsi del sogno e della memoria:

Ogni sforzo ricostruttore della memoria è un “seguito di immagini”, ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica. E così ogni sogno è un seguito di immagini che hanno tutte le caratteristiche delle sequenze cinematografiche: inquadrature di primi piani, di campi lunghi, di dettagli ecc. ecc. (Pasolini 2000: 168)

Uno stato onirico che sembra permeare sia il romanzo che il film, collocati in un orizzonte atemporale di stasi e smarrimento. Se ciò nello scritto viene reso dalla sovrabbondanza di avverbi come *forse*, *quasi*, *probabilmente* o dall’uso del condizionale e delle congiunzioni disgiuntive; nel lungometraggio viene ricreato dall’assenza quasi totale di dialoghi, dalla scarsa colonna sonora e da elementi di ricordo come le immagini del deserto.

Un altro fattore che contribuisce a creare la sensazione di una dimensione atemporale e concorre all’amalgama tra scrittura e film è, certamente, il montaggio. Nel testo abbiamo il continuo svolgersi parallelo delle vicende dei protagonisti: in ogni capitolo solo uno di essi è protagonista e la sua storia viene portata avanti inframezzata a quella degli altri componenti della famiglia. Ci preme rimarcare come questo genere di svolgimento richiami molto da vicino quello che nel linguaggio cinematografico viene chiamato *montaggio alternato*⁷: ovvero il continuo alternarsi delle scene mediante stacchi che fanno procedere la narrazione in parallelo o saltando da una situazione a un’altra. Il montaggio alternato si oppone essenzialmente a un’altra tecnica

⁷ In termini di funzione narrativa può essere spiegato in questo modo «da un punto di vista strettamente narrativo il montaggio alternato, attraverso l’onnipresenza della macchina da presa, è espressione di un narratore onnisciente in grado di informare lo spettatore di eventi che accadono contemporaneamente in più luoghi [...]» (Rondolino, Tomasi 1995: 155).

fondamentale del cinema: il *piano-sequenza*, una somma di inquadrature senza soluzione di continuità. Pasolini dà un valore specifico alla prima come opposizione alla seconda: il montaggio cancella il tempo dell'azione, il piano sequenza ne riproduce invece il tempo naturale⁸. Vediamo, difatti, che nella pellicola sono rarissime le sequenze fluide, prevale piuttosto la giustapposizione di immagini, di zoom, di dettagli e cambi di prospettiva. È, dunque, lecito supporre che per il regista il montaggio acquisti in *Teorema* un ineludibile strumento di cancellazione delle consuete dinamiche temporali della narrazione.

La musica⁹ ha per l'artista bolognese un ruolo importante nella costruzione dell'immagine poetica: «perché l'incontro, e l'eventuale amalgama tra musica e immagine, ha caratteri essenzialmente poetici» (Pasolini 2001: 2795), questa inoltre aggiunge un livello di profondità al film, spinge lo spettatore a ricercare altri significati nelle immagini «illusoriamente profonde dello schermo» (*ibid.*: 2796). La colonna sonora nella produzione pasoliniana ha per lo più la funzione drammaturgica del commento¹⁰:

La sua funzione principale è generalmente quella di rendere esplicito, chiaro, fisicamente presente il tema o il filo conduttore del film. [...] Anzi, la sua vera funzione è quella di concettualizzare i sentimenti (sintetizzandoli in un motivo) o di sentimentalizzare i concetti. (*Ibid.*: 2795)

⁸ Cfr. Pasolini 2000: 237-41.

⁹ In questo lavoro si è preferito mettere in risalto il ruolo specifico dell'autore nella scelta delle pratiche di adattamento; per una trattazione esaustiva del ruolo della musica nel cinema di Pasolini cfr. Roberto Calabretto, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999 e Giuseppe Magaletta, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1997.

¹⁰ Ci rifacciamo qui alla terminologia di Sergio Miceli: «il commento *interpreta* i significati dell'evento filmico – dai più evidenti ai più riposti – appellandosi a ogni prerogativa del linguaggio musicale e assumendo caratteri formali, anche minimi, di autonomia discorsiva più o meno dignitosa» (Miceli 2009: 634).

Per fare ciò l'autore adotta principalmente in *Teorema* lo strumento del *leitmotiv*. Così, sia le fasi della malattia (intesa come travaglio spirituale e agonia dell'uomo-vecchio prima della conversione) del padre Paolo che la disperazione di tutta la famiglia in seguito all'abbandono dell'ospite trovano il loro giusto sottofondo nel *Requiem* di Mozart: una musica sacra e disperata che esalta lo stato di cambiamento in atto nella famiglia. Mentre Angiolino, interpretato da Ninetto Davoli, vero e proprio attore feticcio del regista emiliano, è introdotto da una traccia *beat*, che serve a farne trasparire la vitalità e l'estraneità al mondo borghese, caratterizzato, invece, dalle composizioni alienanti composte da Ennio Morricone. Lo stesso motivo viene, inoltre, associato all'ingresso in scena dell'ospite: è chiaro, quindi, l'intento di sancire, anche attraverso lo strumento musicale, la netta separazione tra due mondi completamente distanti: il mondo borghese, vuoto e ripetitivo; e il mondo popolare, coi suoi valori e la sua vitalità. Sempre del maestro delle colonne sonore è, inoltre, la composizione *Frammenti* che accompagna le scene di presentazione dei personaggi (nello scritto intitolate *Dati*) e che, in effetti, altro non paiono che dei frammenti di vita dei protagonisti. Il tema portante del film, udibile nei titoli di testa¹¹, viene riproposto specularmente a metà della pellicola, nell'episodio immediatamente successivo all'abbandono dell'ospite, in quello che anche nel libro segna l'inizio della *seconda parte*, e poi ancora nelle scene conclusive del seppellimento di Emilia, mostrando così un'evidente funzione di demarcazione della struttura dell'opera.

Teorema e i suoi codici

Per poter comprendere la complementarità e allo stesso tempo la simmetria delle due versioni è importante analizzarne sia le concordanze sia le divergenze. Due sono le più importanti ed evidenti

¹¹ Si tratta della composizione *Tears for Dolphy* di Ted Curson.

analogie riscontrabili a livello strutturale nella composizione delle due opere.

In primis emerge come a ogni sequenza corrisponda, perlopiù, un capitolo nel testo; tale correlazione nello sviluppo narrativo delle due versioni è in parte legato, ancora una volta, alla genesi dell'opera ed è prova di come il romanzo ricalchi fundamentalmente il film e non sia altro che la sceneggiatura della pellicola, arricchita e portata a compimento in forma letteraria e versi.

È altrettanto manifesta, in secondo luogo, la tripartizione dell'architettura di base di entrambe, la quale è composta da una prima parte divisa tra l'enunciazione dei dati e la narrazione di come i protagonisti entrano in contatto col sacro, e da una seconda parte che espone le devastanti conseguenze che questo incontro ha causato nelle loro vite. Nella prima parte del romanzo, in cui lo scrittore ci offre i dati, come li definisce lui stesso, si coglie un altro indispensabile legame col suo corrispettivo "per immagini": i segnali di ambientazione temporale, come per altro le descrizioni dei personaggi, sono riportate spesso tra parentesi e in una forma che sembra essere quella delle didascalie dei copioni cinematografici. In realtà «non sono indicazioni di sceneggiatura, sono osservazioni a posteriori, fatte a partire dal film» (Bernardi 2004: 118) dopo che Pasolini aveva già scelto gli attori e iniziato le riprese; quindi inserite nel testo per evidenziare elementi e rimandi simbolici presenti nella pellicola e contribuendo a chiarirne il senso e dimostrando come i due testi si compenetrino e si completino a vicenda sino a creare un'opera unica.

Inoltre in entrambe le versioni, personaggi e ambienti ci vengono presentati con poche immagini in bianco e nero. Infatti, anche nello scritto si potrebbe dire che l'autore escluda il colore, offrendoci i ritratti di figure delineate con poche parole tra l'altro spesso ossimoriche o comunque tese a conferire ai protagonisti un pallore e un'aria sciupata e logora. Nella descrizione di Lucia, per esempio si trova: «essa espone alla luce radente gli zigomi, alti e come vagamente consunti e mortuari – con un ardore da malata» (Pasolini 2009: 18). Ancora nell'illustrare le caratteristiche di Pietro la voce narrante afferma: «ne è venuto fuori un ragazzo debole, con la piccola fronte violacea con gli occhi già

invigliacchiti dall'ipocrisia, con il ciuffo ancora un po' ribaldo, ma già spento da un futuro di borghese destinato a non lottare» (*ibid.*: 12). Nella resa filmica la stessa sensazione conferita dall'uso sapiente degli aggettivi, viene data dalla colonna sonora che fa da sottofondo alle prime scene. Una musica da film muto, che crea un'atmosfera onirica, ma anche lugubre da horror, che ricorda un po' la colonna sonora delle pellicole espressioniste. Non a caso Pasolini nella presentazione di Pietro si esprime così: «Nell'insieme, Pietro ricorda qualche personaggio cinematografico dei vecchi film muti, potremmo addirittura dire - misteriosamente e irresistibilmente - Charlot: senza ragione alcuna, a dire il vero» (*ibid.*). La musica sostituisce le parole: non ci sono battute di dialogo in questa prima parte, anche se in realtà sono assai poche in tutto il lungometraggio e in tutto il volume. I discorsi dei protagonisti hanno una presenza maggiore nella pellicola più che nel libro, seppure l'assenza di scambi dialogici si nota meno nel testo perché la voce del narratore, descrivendo gli eventi, non lascia silenzi e vuoti.

Nella sceneggiatura significato particolare assumono i monologhi, con cui alcuni dei protagonisti comunicano il loro stato di completo disorientamento. Nell'opera letteraria, invece, i monologhi sono sostituiti da poesie-confessioni; liriche che probabilmente riprendono la forma originaria del libro che, come dice lo stesso l'autore, era nato come pièce in versi, prima di essere "tramutato" in film e, contemporaneamente, in romanzo.

Sempre considerando le parole dirette dei personaggi (le quali, data la rarità, acquistano assai più importanza), traspare una prima sottile differenza tra le due versioni. Talvolta Pasolini sceglie, nello scritto, di far compiere semplici ma significativi gesti ai personaggi, laddove invece nella resa cinematografica questi si esprimono con parole. Per esempio, al capitolo 25 il padre, Paolo, durante una passeggiata in auto, accarezza l'ospite e mostra così il suo interesse per il ragazzo. Nella sceneggiatura invece, nonostante il gesto sarebbe stato facilmente rappresentabile, il personaggio comunica al giovane il suo smarrimento in maniera esplicita. Un altro caso è quello della seduzione della domestica Emilia, che nel testo viene consolata

dall'ospite con compassione amorevole, ma senza parole, a differenza di ciò che accade nel lungometraggio. Ciò è, probabilmente, dovuto alla natura dei due diversi codici in oggetto. Se da un lato nel libro le parole del narratore riempiono il vuoto lasciato dal silenzio dei protagonisti, dall'altro lato nella pellicola può essere necessario un dialogo per rendere espliciti i sentimenti o i pensieri dei personaggi. La voce del narratore, che nel volume interviene a sottolineare e chiarificare ciò che è illustrato nel film, ha quindi come contraltare la voce stessa degli attori, che rivela in maniera diretta tutta l'allusività e la carica emblematica del gesto, presente invece nello scritto. Ciò dimostra che entrambe le "redazioni" dell'opera hanno una tensione allegorica e racchiudono ambedue immagini simboliche e allusive, talvolta esplicite nell'altra versione.

Una differenza macroscopica fra le due varianti è costituita invece dalla raffigurazione del deserto. Mentre nell'opera cinematografica è un'icona ricorrente, nella versione letteraria, invece, appare nell'epigrafe e in due capitoli: in quello centrale, appena prima dell'ultima parte, e in quello conclusivo. Nella resa filmica l'immagine scura e desolante del luogo spopolato e incolto per eccellenza è inserita frequentemente tra una sequenza e l'altra, in maniera quasi ossessiva, come se l'autore volesse rappresentare fisicamente l'idea dell'Unicità, del Sacro, che finiscono per coincidere perfettamente con la realtà e con la natura e in questo modo, quindi, portarle continuamente all'attenzione dello spettatore. Un'idea, suscitata dalla monotonia del paesaggio, che spinge chi lo attraversa quasi alla follia, una "follia lucida". Nel testo invece la landa desolata si trova in tre momenti significativi: disegnando metaforicamente una parabola, se non un anello. Il romanzo comincia con il versetto dell'Esodo (Es 13,18), che recita: "Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto", e termina sempre con il deserto in cui Paolo, vaga nudo, spogliato di ogni bene. Convertito, ma non pacificato. Il deserto, come già accennato sopra, compare anche al centro dello scritto: con un capitolo che fa da collegamento, da ponte, tra l'epigrafe, a cui si richiama esplicitamente sin dal titolo ("Gli ebrei si incamminarono..."), e il capitolo finale, introducendo la figura dell'apostolo Paolo, che

attraversa il deserto ed anticipa palesemente il personaggio protagonista. Pur nella divergenza della rappresentazione, le due versioni di *Teorema* sfruttano la centralità di questa immagine, attorno alla quale ruotano.

Il tema biblico e la ripresa del libro dell'Esodo affiorano con una certa ricorrenza nel libro. L'esperienza degli ebrei nel deserto diviene il Mito con il quale tutti i protagonisti di *Teorema* si devono confrontare:

Sembra che il sottofondo biblico abbia la forza di consumare dall'interno l'avventura dei borghesi moderni. La loro storia viene di continuo illuminata e quasi bruciata da questo passato archetipico che la riporta indietro e la svuota di progressività: tutti sono destinati a ritornare a un punto di partenza fuori dal tempo, o meglio fuori dalla percezione del loro tempo. (Bazzocchi 2007: 122)

Il passato, o meglio il tempo fuori dalla storia, nel quale devono regredire. Il tempo primordiale, in cui gli uomini erano a stretto contatto con il Sacro. Il deserto si viene quindi a configurare, in maniera ossimorica, come Eden primigenio. Questa lettura si evince solo dal volume ed in particolare dalle pagine in versi, in cui la vita dei personaggi è interpretata in chiave psicanalitica e simbolica.

La versione letteraria di *Teorema* abbraccia più generi e presenta una varietà stilistica più esplicita rispetto a quella offerta dal film. Il romanzo si dipana in una pluralità di codici espressivi che vanno dalla narrazione al referto, dall'inchiesta alla scrittura teatrale, dai versi sciolti alla critica d'arte.

Sin dal titolo, che si ritrova in entrambe le varianti, emerge la volontà dell'autore di rimarcare che la sua opera è latrice di un messaggio importante e assolutamente accertabile e verificabile. Il titolo è, infatti, significativo perché nel suo lavoro Pasolini vuol dimostrare come la classe borghese, con i suoi falsi valori, si sia

allontanata dalla dimensione del Sacro¹². Una tesi che si sviluppa dall'enunciazione "scientifica" dei dati e si esplicita con i suoi corollari (così lo scrittore intitola vari capitoli del libro), proprio come una dimostrazione matematica.

Sempre all'area scientifica appartiene il codice medico-diagnostico, presente anche nella sequenza della malattia e della guarigione-conversione del protagonista e utilizzato dall'autore per definire la prima parte del suo libro. Egli quando presenta i personaggi e le loro vite, ci fornisce il "referto" dello stato di salute della classe piccolo o medio borghese italiana, la sua malattia legata all'ossessione del possesso, il suo colorito smunto e grigio dovuto alla carenza di vigore e intensità nel condurre la propria vita, senza interessi veri se non quello del guadagno e del lusso. Preoccupata e ansiosa, ipocrita e annoiata, persa nella sua mediocrità. In questo modo Pasolini ribadisce inoltre la propria lontananza ideologica dal ceto borghese:

il narratore non ha simpatia per i personaggi, anzi, li guarda con sdegno e i sentimenti dei personaggi non sono rappresentati attraverso la narrazione, rendendo quindi difficile per il lettore d'avere simpatia per loro. Invece di mostrare al lettore direttamente i sentimenti e i pensieri dei personaggi, ciò che permetterebbe ai personaggi di avere anche sentimenti più profondi [...] in questo stile narrativo il narratore mostra solo il comportamento dei personaggi, un comportamento sessuale e allegorico. (Kranz 2009: 16-7)

Nel romanzo campeggia ovviamente il codice narrativo, benché sia continuamente stravolto dai rimandi simbolici, che vengono subito evidenziati dalla voce narrante, spesso anche con interventi metaletterari.

Nel testo lo scrittore inserisce, tra gli ultimi capitoli del libro, due inchieste giornalistiche. La prima verte sulla santità della domestica

¹² Per una trattazione approfondita del tema del Sacro in *Teorema* e nell'intera opera di Pasolini cfr. Giuseppe Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaka Book, 1994.

Emilia, mentre la seconda intervista riguarda la donazione della fabbrica agli operai compiuta dal capofamiglia. Nel film è presente solo la seconda inchiesta, messa però in rilievo dalla sua posizione di apertura, prima dei titoli.

L'inchiesta è una forma che risalta all'interno della narrazione, è un genere a sé, che spicca per il suo linguaggio tecnico e freddo, addirittura volgare; è il linguaggio dei media, che tende a sua volta ad esplicitare significati allegorici. Insiste sulle problematiche che il tema dell'opera solleva, pone domande che contengono e racchiudono già le risposte¹³. Sono quesiti che riportano più che interrogativi, affermazioni dell'autore. Egli con queste interviste contrappone la letteratura, e l'arte in genere, alla forma di cultura propugnata dai media, massificata, dozzinale e scadente, appiattita e priva di poesia.

La scelta di porre «l'inchiesta sulla donazione della fabbrica» in apertura di film, con un flash-forward, si spiega probabilmente con l'intento di rendere chiaro allo spettatore quale sia il tema portante delle vicende, altrimenti non interamente deducibile dalle immagini e dalle sequenze, proprio in virtù di tutte le caratteristiche descritte in precedenza; insomma una volontà di guidare la visione di fronte a un'opera altamente enigmatica, simbolica e allusiva. Nel romanzo, viceversa, è possibile inserire questi segmenti pseudo-giornalistici tra i corollari finali, al fine di esplicitare ulteriormente le conclusioni a cui l'autore vuole pervenire.

Presentano invece residui della prima redazione teatrale dell'opera i versi sciolti, che in alcuni punti rivelano una natura drammatica, una tensione patetica e comunicativa. Sono comunque intermezzi poetici che vanno al di là di semplici monologhi, e costituiscono delle vere e proprie liriche in cui lo scrittore può veicolare e meglio esprimere le tematiche a lui più care. Il luogo in cui egli può rappresentare e manifestare il Sacro, nella dimensione che gli è più congeniale. Prima che romanziere Pasolini si sentiva soprattutto poeta, come dichiarato in un'intervista ad Anzoino:

¹³ Cfr. Anzoino 1975: 71.

Non scrivo romanzi perché io non sono un romanziere di professione: ho scritto i miei romanzi tardi e perché mi sono trovato in situazioni “nuove”, in cui l’ambiente era prima di tutto “romanzesco” per me. (Anzoino 1975: 1)

Come si è visto in *Teorema* convergono molte esperienze, un magmatico amalgama di teatro, cinema, prosa e poesia. Probabilmente non si esagera se si sostiene che è una delle poche opere realmente doppie, in cui neppure l’autore sa dire se prevalga la componente cinematografica o quella letteraria¹⁴.

Tanto più vere appaiono le parole di Bazzocchi, che sostiene: «*Teorema*, film e scritto, unisce in sé la potenza evocativa del mito, la rigidità ideologica dell’opera a tesi, la forza espressiva dell’allegoria moderna, l’esito irreversibile della tragedia» (Bazzocchi 2007: 127).

¹⁴ Cfr. lo scritto autografo della quarta di copertina della prima edizione Garzanti, ora in appendice all’edizione dei Meridiani, *Romanzi e racconti*.

Bibliografia

- Anzoino, Tommaso, *Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- Bazzocchi, Marco Antonio, *I burattini filosofi, Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007.
- Bernardi, Sandro, "Pasolini e l'uso dell'allegoria in *Teorema*", *Studi novecenteschi*, 31.67-68, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2004: 109-19.
- Calabretto, Roberto, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999.
- Conti Calabrese, Giuseppe, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaka Book, 1994.
- Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003.
- Kranz, Elana, "L'evoluzione della voce narrativa da *Amado mio* a *Teorema* e *Petrolio*", *Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, Eds. Armando Maggi – Rebecca West, Ravenna, Longo, 2009: 9-24.
- Magaletta, Giuseppe, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1997.
- Miceli, Sergio, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Lucca, Lim, Milano, Ricordi, 2009.
- Pasolini, Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998.
- Id., "Il cinema di poesia", *Empirismo eretico*, Ed. Pier Paolo Pasolini, Milano, Garzanti, 2000: 167-87.
- Id., "Osservazioni sul piano sequenza", *Empirismo eretico*, Ed. Pier Paolo Pasolini, Milano, Garzanti, 2000: 237-41.
- Id., "La musica nel film", *Per il cinema*, Eds. Walter Siti – Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001: 2795-6.
- Id., *Teorema* (1968), Milano, Garzanti, 2009.
- Rondolino, Gianni – Tomasi, Dario, *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 1995.

Filmografia

Teorema, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1968.

Gli autori

Maura Bonfiglio

Maura Bonfiglio si è laureata in Lettere a Cagliari nel dicembre 2007 con una tesi su *Il Quasimodo di Oboe Sommerso*. Ha conseguito la Laurea Magistrale in Lingua e Letteratura d'Italia nel luglio 2010, con una tesi su *Dino Campana, Canti Orfici, fra tradizione e innovazione*. È attualmente iscritta al primo anno del Corso di Dottorato in Studi Filologici e Letterari, indirizzo Italianistica, presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura, Linguistica di Cagliari. I suoi interessi di ricerca vertono sulla Letteratura Contemporanea, in particolare sulla poesia del Novecento italiano.

Paolo Orrù

Paolo Orrù ha conseguito la laurea in Lingue e comunicazione nel 2009, con una tesi sugli stereotipi nel cinema italiano del Novecento. Successivamente ha conseguito la laurea specialistica in Lingue e linguaggi per l'editoria nel 2011, con una tesi dal titolo *Il partito dell'amore e il partito dell'odio: analisi linguistica del conflitto politico nell'Italia della Seconda Repubblica*. Iscritto alla Scuola di Dottorato in Studi Filologici e letterari (Scienze del linguaggio), la sua attività di ricerca si svolge soprattutto negli ambiti della sociolinguistica e dell'analisi del discorso.

Email: maura.bonfiglio@unica.it; paolo.orrù@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/08/2012

Data accettazione: 20/11/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Bonfiglio, Maura – Orrù, Paolo, *“Teorema: una parabola tra film e romanzo”*, *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>