

Pasolini e i miti dell'Eros, della morte e del sacro: Da Bach e Dante a Caravaggio e Bataille

Uta Felten*

Recibido: 17.04.2024 — Aceptado: 22.05.2024

Título / Titre / Title

Pasolini y los mitos del Eros, de la muerte y del sagrado: De Bach y Dante a Caravaggio y Bataille

Pasolini et les mythes de l'Eros, de la mort et du Sacré : De Bach et Dante au Caravage e Bataille

Pasolini and the myths of Eros, Death and the Sacred: From Bach and Dante to Caravaggio and Bataille

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El análisis focaliza el cine de Pasolini desde una perspectiva mitológica e intermedial estudiando los procedimientos de codificación pictórica, musical, literaria y filosófica en *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *Teorema* (1968). Gracias al enfoque intermedial salen a la vista las múltiples estrategias de una codificación mitológica de los protagonistas de la *borgata* romana que se convierten en figuras mitológicas de valencia ambigua que oscilan entre el eros, la muerte y lo sagrado.

Nuestro análisis intermedial de *Mamma Roma* demuestra que Caravaggio no es sólo una referencia pictórica, sino también una referencia espiritual, una figura del pensamiento de la ambigüedad en el sentido de Deleuze. En el pensamiento de la ambigüedad de Pasolini y Caravaggio, la vida y la muerte, Eros y Tánatos, lo real y lo irreal, lo sagrado y lo profano son como dos espejos que se reflejan infinitamente. En la película *Teorema* salen a la vista las referencias al concepto de la sacralización del Eros de Georges Bataille.

L'analyse se concentre sur le cinéma de Pasolini dans une perspective mythologique et intermédiaire en étudiant les procédures de codification picturale, musicale, littéraire et philosophique dans *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) et *Teorema* (1968). L'approche intermédiaire permet de mettre en lumière les multiples stratégies de codification mythologique des protagonistes de la *borgata* romaine, qui deviennent des figures mythologiques à la valence ambiguë, oscillant entre l'éros, la mort et le sacré.

Dans notre analyse de *Mamma Roma* nous montrons que le Caravage n'est pas seulement une référence picturale mais aussi une référence spirituelle,

une figure de la pensée ambiguë dans le sens de Deleuze. Dans la pensée ambiguë de Pasolini et du Caravage, la vie et la mort, Eros et Thanatos, le réel et l'irréel, le sacré et le profane sont comme deux miroirs qui se reflètent à l'infini. Dans le film *Teorema*, des références au concept de sacralisation de l'éros de Georges Bataille sont mises en évidence.

The analysis focuses on Pasolini's cinema from a mythological and intermedial perspective by studying the procedures of pictorial, musical, literary and philosophical codification in *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) and *Teorema* (1968). Thanks to the intermedial approach, the multiple strategies of a mythological codification of the protagonists of the Roman *borgata* come to light, who become mythological figures of ambiguous valence that oscillate between eros, death and the sacred.

In our analysis of *Mamma Roma* we show that Caravaggio is not only a pictorial reference but also a spiritual reference, a figure of thinking of ambiguity in the sense of Deleuze. In Pasolini and Caravaggio's thinking of ambiguity, life and death, Eros and Thanatos, the real and the unreal, the sacred and the profane are like two mirrors endlessly reflecting each other. In the film *Teorema*, references to Georges Bataille's concept of the sacralization of Eros come to light.

L'analisi si concentra sul cinema di Pasolini in una prospettiva mitologica e intermediale, studiando i processi di codificazione pittorica, musicale, letteraria e filosofica in *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *Teorema* (1968). Grazie all'approccio intermediale, vengono alla luce le molteplici strategie di codificazione mitologica dei protagonisti della *borgata* romana, che diventano figure mitologiche di valenza ambigua, oscillanti tra eros, morte e sacro.

Nella nostra analisi di *Mamma Roma* mostreremo che Caravaggio non è solo un riferimento pittorico ma anche un riferimento spirituale, una figura del pensiero dell'ambiguità nel senso di Deleuze. Nel pensiero di ambiguità di Pasolini e Caravaggio vita e morte, Eros e Thanatos, il reale e l'irreale, il sacro e il profano sono come due specchi che si riflettono all'infinito. Nel film *Teorema* emergono riferimenti al concetto di sacralizzazione dell'eros di Georges Bataille.

* Leipzig Universität.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Caravaggio, cine, corporalidad, eros, muerte, Pasolini, Dante, Bataille.



Le Caravage, cinéma, corporalité, éros, mort, Pasolini, Dante, Bataille.



Caravaggio, cinema, corporality, eros, death, Pasolini, Dante, Bataille.



Caravaggio, cinema, corporalità, eros, morte, Pasolini, Dante, Bataille.



Il poeta, drammaturgo, romanziere e regista Pier Paolo Pasolini è generalmente considerato il poeta del sottoproletariato, che ha fatto della periferia romana e dei suoi abitanti il soggetto centrale dei suoi film e romanzi. I suoi primi due film *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) possono essere visti come una risposta cinematografica alla messa in scena letteraria del sottoproletariato realizzata nei suoi due romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959).

Pasolini è stato indubbiamente un pioniere che, molto prima degli attuali registi del cosiddetto cinema delle *banlieue*, ha un ruolo importante soprattutto in Francia e ha dimostrato come i «non luoghi» delle periferie potessero diventare topografia primaria dell'azione, rompendo così fin dall'inizio con le produzioni urbane tradizionali. La periferia romana, la cosiddetta *borgata* di Pasolini, è caratterizzata da brulle lande desolate, da complessi residenziali in cemento – in *Mamma Roma* – e da povere baracche – in *Accattone*. I protagonisti delle periferie sono nomadi alla ricerca di un'identità in spazi privi di identità, piccoli criminali, delinquenti, prostitute, «papponi» di bassa lega o persone con lavori precari come Stella in *Accattone*, che smista i rifiuti di vetro. Pasolini lavora quasi esclusivamente con attori dilettanti, giovani della periferia romana che provengono da quell'ambiente e interpretano sé stessi. Franco Citti, che interpreta il ruolo del pappone romano Accattone, è uno dei principali attori non professionisti nell'opera di Pasolini.

La critica, che ha spesso la tendenza a catalogazioni superficiali, ha annoverato i primi film di Pasolini tra i manifesti di un realismo cinematografico e ha voluto ri-

conoscere in essi una valenza prevalentemente documentaristica. Questo è indubbiamente uno dei livelli di lettura, ma — come vogliamo mostrare di seguito — la valenza documentaristica non è l'unica dei film. Uno sguardo intermediale ai film di Pasolini rivela che la trasparenza della *couleur locale*, il colore locale dettagliato, funge contemporaneamente da maschera per un'altra realtà, quella dei miti cristiani e pagani, che a loro volta rimandano al mito di Roma. In altre parole, la realtà sottoproletaria delle periferie viene rimodellata mitologicamente, arricchita con brani cristiani e pagani presi dal repertorio della letteratura, della musica, dell'arte pittorica e della filosofia da Dante e Bach fino a Caravaggio e Bataille¹. L'apparente trasparenza del reale sarebbe quindi solo la maschera della sua medializzazione.

Sul piano cinematografico, ciò comporta che i film di Pasolini possano essere letti su almeno due livelli:

1. un livello realistico-archeologico;
2. un livello mitologico-intermediale.

Prima di delineare alcuni punti di partenza per una lettura intermediale e mitologica di *Accattone*, vorrei innanzitutto fare alcune osservazioni sulla trama.

Accattone, un ruffiano disoccupato la cui ragazza è stata picchiata da altri papponi ed è in prigione, vaga senza meta e senza guadagni per le baraccopoli della periferia in cerca di soldi, cibo e di una nuova ragazza; trova finalmente Stella, che smista rifiuti di vetro, cerca di avviarla alla prostituzione, ma fallisce perché Stella non è adatta e lui stesso non è molto convinto. Lavora provvisoriamente nell'edilizia, si licenzia di nuovo, torna a delinquere, ruba da un furgone di generi alimentari e infine muore in un incidente in moto durante il suo ultimo colpo, mentre scappa dalla polizia. Le sue ultime parole di fronte alla morte, in risposta alla domanda dell'amico «Accattone, come stai?», sono «Mo sto bene».

La morte è quindi codificata come il compimento dell'onnipresente desiderio di morte del protagonista e, *a posteriori*, solleva la questione se essa rappresenti una redenzione per il personaggio, o costituisca anche un'attualizzazione del mito del salvatore.

¹ Sul sacro e sul rapporto con il mito classico vedi, ad esempio, Fusillo 2007 e Subini 2007.

Il processo di elevazione del sottoproletario Accattone a figura di un salvatore – come ha scritto Bernhard Groß (2008) – attraversa l'intero film fin dall'inizio. Possiamo individuare tre processi come strategie intermediali centrali per una trasformazione cristiano-mitologica della figura di Accattone in icona cristiana:

1. l'elevazione acustica della figura attraverso la musica sacra di Johann Sebastian Bach;
2. il rimodellamento letterario della figura attraverso i riferimenti alla Divina Commedia di Dante e alla Bibbia;
3. l'inquadramento pittorico della figura attraverso il ricorso alle tecniche di messa in scena dell'iconografia cristiana del Trecento.

Desideriamo illustrare in dettaglio il funzionamento dei processi attraverso alcuni singoli esempi.

Il dramma della storia della Passione è, come nota Karsten Witte (1998, 39), «un affare fatto prima di cominciare²». Il coro finale della *Passione di San Matteo* di Bach si sente già durante i titoli di testa di questo racconto di sventura. Con questa ambientazione acustica del film attraverso l'introduzione orchestrale del coro finale della *Passione di San Matteo*, il pathos del lutto è inscritto nel film fin dall'inizio. Allo spettatore è assegnata la funzione di vivere il lutto, come parte della comunità di Bach, rappresentata dal lamento del coro «Wir setzten uns mit Tränen nieder». Pasolini omette però il lamento. Sentiamo solo l'introduzione orchestrale del lamento. Il film sviluppa così una sofisticata strategia di emozionalizzazione che intende anticipare la nostra reazione affettiva a ciò che viene mostrato. Il processo di esasperazione del personaggio attraverso questa inquadratura acustica è ulteriormente rafforzato da un riferimento letterario a una famosa citazione della *Divina Commedia*, che precede il film come motto sotto forma di esergo: «[...] l'angelo di Dio mi prese, e quel d'inferno/ gridava: 'O tu del Ciel, perché mi privi? / Tu te ne porti di costui l'eterno/ per una lacrimetta che 'l mi toglie'».

I versi del quinto canto del *Purgatorio* raccontano di una disputa tra l'angelo di Dio e il diavolo. Si tratta di stabilire se l'anima defunta appartenga al purgatorio, che

dopo il pentimento realizza la speranza di redenzione, cioè l'ascesa al paradiso, o appartenga all'inferno, alla dannazione eterna. L'anima defunta è rivendicata da Dio in quanto ha versato una lacrima, cioè si è pentita, e quindi ha accesso al purgatorio e a una possibilità di salvezza. Come nota Gmelin (1955, 106) nel suo commentario a Dante, «la lacrima come espressione di rimorso nell'ora della morte gioca un ruolo speciale nelle rappresentazioni della salvezza delle anime³».

Perché Pasolini ha scelto questa citazione dantesca come motto per la storia del fallimento del piccolo papavone Accattone? L'inquadratura letteraria di Dante serve indubbiamente a elevare la figura di Accattone e a definire la sua esistenza come creatura in bilico tra purgatorio e inferno, tra luogo di penitenza e luogo di dannazione eterna. Pasolini, dunque, invita a leggere il suo film come cinema spirituale, *cinéma spirituel* nel senso di Deleuze (1985, 232⁴), come cinema dei modi di esistenza, teorema teologico, domanda aperta. Il motivo dantesco della salvezza delle anime è ripreso nel successivo dialogo tra gli amici di Accattone sull'amico Barbarone annegato: «Tu che dici, chi se l'è preso, er Barbarone, Gesu Cristo o il Diavolo?» (Pasolini 2001a, 13) La domanda se i «Ragazzi di vita» di *Accattone* abbiano o meno diritto alla salvezza dell'anima nel senso dantesco rimane senza risposta.

Ma veniamo ora al terzo metodo di presentazione della figura di Accattone attraverso il ricorso alle strategie di messa in scena pittorica dell'iconografia cristiana. Il film inizia con una discussione tra Accattone e i suoi amici, che culmina in una scommessa: riuscirà Accattone a saltare dal Ponte dell'Angelo a stomaco pieno senza morire? Accattone accetta la scommessa, giocando con i confini della vita e della morte. Prima che egli possa saltare, Pasolini organizza un banchetto sfarzoso sulle rive del Tevere. Vediamo il volto di Accattone in primo piano, che prende sembianze creaturali, ingerendo grandi quantità di cibo, incorniciato dai piloni del Ponte degli Angeli (fig. 1).

Diamo una rapida occhiata a questa scena. Essa dimostra in modo impressionante la tecnica pasoliniana di so-

³ «[...] die Träne [spielt] als Ausdruck der Reue in der Todesstunde in den Darstellungen der Seelenrettung eine besondere Rolle».

⁴ «[...] c'est un cinéma de l'esprit qui ne laisse pas d'être plus concret, plus fascinant, plus amusant que tout autre».

² «[...] ehe es beginnt, beschlossene Sache».



Fig. 1, 2: Accattone che mangia (*Accattone*, Pasolini, 1961) e la *Madonna di Ognissanti* (1310 circa) di Giotto di Bondone

vrapporre il discorso realistico-creativo a quello cristiano e costituisce un esempio di trasformazione del realistico-creativo attraverso l'iconografia cristiana. Sono facilmente riconoscibili i riferimenti all'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci e all'iconografia cristiana di Giotto. Il disegno del rapporto tra primo piano e sfondo nel primo piano del volto di Accattone, incorniciato dal ponte di angeli, rimanda ai canoni visivi della tecnica figurativa trecentesca, così come li ritroviamo nell'opera di Giotto (fig. 2). Accattone sopravvive al salto nel Tevere e, come ricompensa, può sputare in faccia al perdente. Qui, come nota Bernhard Groß (2008), assistiamo alla trasformazione dell'icona di Cristo in un comune ruffiano.

Allora, chi è Accattone, un pappone che sputa e schiaffeggia volgarmente o una figura di Cristo? Come nel verso dantesco citato all'inizio, la classificazione non è chiara, la risposta alla domanda è volutamente tenuta nel limbo. Accattone è una figura a cavallo tra purgatorio e inferno. Inferno o purgatorio? Icona di Cristo o comune ruffiano? Gli spettatori possono decidere autonomamente quale posto assegnargli.

Una caratteristica essenziale del cosiddetto «cinema spirituale», il cinema spirituale dei modi di esistenza, cui *Accattone* indubbiamente appartiene, è il rifiuto di assegnare significati chiari. Ovviamente la domanda se Accattone sia un pappone qualunque o una figura di Cristo rimane senza risposta. Ciò che è decisivo è l'impulso offerto da Pasolini a ripensare il rapporto tra religiosità e laicità.

Nuovi spunti per una riflessione sulla simultaneità dei miti salvifici cristiani e profani sono indubbiamente forniti anche dal secondo film, *Mamma Roma* (1962), che invita a una lettura pittorica in cui possiamo riconoscere il ruolo centrale dell'arte caravaggesca.

Nessun pittore ha popolato in modo così costante i nostri desideri, le nostre paure, i nostri sogni diurni e notturni, la nostra immaginazione dell'eros, della morte e del sacro come Caravaggio. Non sorprende che egli sia diventato il referente chiave per il cinema d'autore nel ventesimo secolo. Di seguito vogliamo analizzare i differenti modi di ricezione di Caravaggio nell'arte cinematografica di Pasolini, concentrandoci sull'esempio fornito dal film *Mamma Roma* (1962).

Per Pasolini, Caravaggio è il riferimento chiave per modellare i personaggi, per la messa in scena della corporalità sacra e profana e per la codificazione dell'eros e della morte. Già per Rossellini il pittore era un modello per il suo uso della luce e dell'ombra, per l'attualizzazione cinematografica della tecnica pittorica del chiaroscuro. Ma nel caso di Pasolini la ricezione di Caravaggio diventa ancora più profonda.

L'autore, che aveva studiato storia dell'arte con il famoso specialista di Caravaggio Roberto Longhi a Bologna, si appassiona alla pittura, che considera un filtro fondamentale della percezione. L'arte cinematografica di Pasolini è – come hanno mostrato molti studi⁵ – un'arte fortemente impregnata di pittura. Lui stesso diceva che non poteva concepire nessuna inquadratura senza pensarla come un dipinto:

Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa [...]. [...] E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica [...]. Quindi, quando le immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse su loro come sopra un quadro, come uno scenario, e per questo lo aggredisco sempre frontalmente. [...] Sicché la mia macchina da presa si muove su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili (Pasolini 1962, 145-149).

Ogni immagine cinematografica di Pasolini è sottoposta ad una doppia codificazione: è immagine reale, profana, molte volte documentaristica della vita dei ragazzi di borgata e allo stesso tempo è immagine che aspira ad un'aura di sacralità. Pasolini ha dichiarato sempre che la funzione centrale dell'immagine immobile è quella di fare esplodere il sacro:

Quando giro un film, mi immergo in uno stato di fascinazione davanti a un [...] viso, gli sguardi, un paesaggio, come si trattasse di un congegno in cui stesse per esplodere il sacro. [...] Bisogna precisare che, quando parlo di questa presenza del sacro, non parlo del film nel suo complesso [...]. Parlo del sacro, cosa dopo cosa, oggetto dopo oggetto, immagine dopo immagine (Pasolini 1983, 95).

L'immagine pasoliniana è determinata dall'aspirazione al sacro: è immagine sempre ambigua che oscilla fra l'eros e la morte, il profano e il sacro. È questa duplicità e questa ambiguità che Pasolini ritrova nei dipinti di Caravaggio, pittore di riferimento chiave per la sua poetica cinematografica dell'ambiguità.

Il dipinto per eccellenza che incarna questa doppia codificazione, questo stato ambiguo che oscilla fra l'eros e la morte, fra profanità e sacralità è per Pasolini il *Bacchino*



Fig. 3, 4: Particolari del *Bacchino malato* (1593-94) di Caravaggio e di Ettore in *Mamma Roma* (Pasolini, 1962)

⁵ Sulla ricezione di Caravaggio nel cinema di Pasolini vedi, tra gli altri, Monte 2023 e Chiesi 2017.

malato (1593-94) di Caravaggio (fig. 3), modello assoluto per la sua concezione dei protagonisti maschili nei film sulla borgata romana.

Tutti i ragazzi pasoliniani della borgata sono Bacchini malati, aspirano alla vita, alla passione e all'estasi ma trovano la morte.

Prendiamo l'esempio chiave del film *Mamma Roma* (Pasolini, 1962), in cui il protagonista Ettore è concepito come un Bacchino malato (fig. 4).

Ettore va a vivere con sua madre, Mamma Roma, una ex-prostituta, in un nuovo quartiere nella periferia di Roma per cominciare una vita che vorrebbe migliore, ma è dall'inizio determinato da una strana e profonda malinconia, una stanchezza di vivere, un fatalismo che sembra volere che tutto fallisca, che tutto si muova nella direzione del crimine e della morte.

È quel colore della morte che si ritrova nella pelle del Bacchino malato, quello sguardo profondamente ambiguo determinato dalla malinconia, dal desiderio dell'eros e della morte che affascina Pasolini nel quadro di Caravaggio e che egli traspone nella figura del protagonista Etto-

re, inquadrato appunto come il dipinto. Oltre al *Bacchino malato* un'altra opera famosa di Caravaggio serve a Pasolini come riferimento per la costruzione del personaggio di Ettore: il *Fanciullo con canestro di frutta* (1593; fig. 5).

Mamma Roma fa di tutto per indirizzare suo figlio sulla buona strada, per impedirgli di cedere alle lusinghe dell'ambiente criminale della borgata. In questo contesto gli trova un posto di cameriere in una trattoria di Trastevere. Quando Ettore appare col canestro di frutta lo spettatore riconosce immediatamente il modello caravaggesco (fig. 6). Il viso illuminato del giovane ragazzo del dipinto, il suo sguardo ambiguo smanioso e malinconico si sovrappone al viso di Ettore e anticipa in un certo modo la fine tragica del personaggio, la fatalità degli eventi.

Ettore, identificato col *Fanciullo con canestro di frutta*, costituisce un altro esempio della tesi di Pasolini che tutti i personaggi di Caravaggio siano Bacchi malati. Lo stesso si potrebbe dire dei personaggi pasoliniani.

Ma non sono solo il carattere ibrido dell'eros e la morte presente nel Bacchino malato gli elementi cui Pasolini guarda per costruire il personaggio di Ettore. V'è un'altra



Fig. 5, 6: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Fanciullo con canestro di frutta* (1593) e Ettore con canestro di frutta di Pasolini



Fig. 7, 8: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro* (1600) e *Crocifissione di Stracci* nel film *La ricotta* (Pasolini, 1963)

dimensione, di carattere sacro e cosmico, che permette di innalzare i personaggi profani a un livello trascendente. Pasolini ritrova questo effetto cosmico nei dipinti di Caravaggio e lo descrive come effetto risultante dall'uso di un diaframma:

Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione di Caravaggio: cioè il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflessi in uno specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratteriologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il Bacchino è malato, ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino, ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte (Pasolini 1999, 2673-2674).

L'Ettore di Pasolini e il Bacchino malato di Caravaggio sono personaggi di quella realtà ambigua e cristallizzata che oscilla sempre fra reale e irreale, fra il mondo terreno e l'aldilà, fra profanità e sacralità, fra vita e morte.

La messa in scena della morte nell'opera cinematografica di Pasolini è sempre soggetta a una codificazione pittorica di valenza mitologica in chiave sia pagana sia cristologica. Basti pensare alla morte di Ettore in *Mam-*

ma Roma che rinvia al *Cristo morto* (1470-1483 circa) di Andrea Mantegna o alla morte del protagonista Stracci nel film *La ricotta* (Pasolini, 1963) che può essere decodificato come un implicito riferimento alla *Crocifissione di San Pietro* (1600) di Caravaggio (fig. 7, 8).

La *Crocifissione di San Pietro* di Caravaggio è un modello implicito per la sacralizzazione del personaggio di Stracci, povera comparsa sconosciuta in mezzo a un gruppo di volgari attori, che assume il ruolo del buon ladrone e deve rappresentare la figura di Cristo morto nel film *La ricotta*.

Quest'ultimo film è un esempio metacinematografico per eccellenza, un film che racconta la realizzazione di un film sulla passione di Cristo. La concezione tragica del personaggio di Stracci fa sì che egli non solo rappresenti il personaggio di Cristo nel film sulla passione di Cristo che si sta girando, bensì che muoia davvero fino all'estrema personificazione. Il riferimento pasoliniano alla crocifissione di San Pietro ha la funzione di suscitare l'empatia dello spettatore per la morte di Stracci e indicare come l'evento si richiami all'identificazione del nuovo Cristo. Il nuovo martire San Pietro deve generare la pietà. La codificazione pittorica della corporalità di Stracci rafforza l'effetto di teatralità della sua passione e muove sentimenti



Fig. 9: Screenshot di *Mamma Roma* (*Mamma Roma*, Pasolini, 1962)

di pietà in chi osserva, e riconosce nella povera comparsa, personaggio profano della strada, il modello del martirio caravaggesco. Lo spettatore che dispone di una memoria segnata dall'immaginario caravaggesco ravvisa la poetica intermediale di Pasolini e scopre che molte immagini filmiche che sembrano a prima vista avere una valenza documentaristica si rivelano come citazioni nascoste dell'arte pittorica di Caravaggio.

Una domanda si fa subito strada nello spettatore: perché Pasolini trasforma la valenza documentaristica dei suoi personaggi in valenza pittorica? Perché un ragazzo di vita come Ettore si trasforma in un Bacco, un dio dell'estasi? Perché una povera comparsa come Stracci si trasforma in martire cristiano?

Pasolini innalza i suoi personaggi profani nella sfera del sacro e realizza allo stesso tempo un lavoro sul mito nel senso di Hans Blumenberg (1985, 34): rispetta il nucleo narrativo del mito e varia il suo contesto. Non a caso Pasolini ha scelto Caravaggio come riferimento per il suo lavoro originale sul mito, perché già questi aveva giocato col mito di Bacco in modo eterodosso e innovatore: non voleva più ripetere quello che già era conosciuto. Così, trasforma il dio dell'estasi in giovane malato che oscilla fra il femminile e il maschile, fra vitalità e malattia, fra Eros e Thanatos, fra profanità e sacralità. È ovvio ed è anche confermato da Pasolini stesso che la fascinazione per il pittore era nata dalle lezioni di Roberto Longhi. Grazie ai seminari di Longhi su Caravaggio Pasolini capisce che l'atteggiamento metodologico dell'artista, la sua pro-

duzione può diventare punto di riferimento per la costruzione dell'immagine filmica. Pasolini come Caravaggio cerca di fissare l'immagine in una realtà cristallizzata (Longhi 2013, 20-21).

Secondo Longhi, Caravaggio ottiene l'effetto cristallizzato dell'immagine grazie all'uso dello specchio, che evita che l'occhio del pittore sia divagante e permette di concentrarsi sull'immagine. Questa fissazione è ciò che cerca anche Pasolini nelle sue pellicole. Sarebbe forse alquanto riduttivo intendere l'uso dello specchio solo in chiave di mera volontà naturalistica, desiderio mimetico di copiare la realtà. È Roberto Longhi che sottolinea l'effetto irreali come effetto secondario generato dell'uso dello specchio e parla della «realtà acquario» dei dipinti di Caravaggio, quella «realtà acquario» in cui sembrano collocarsi anche i personaggi pasoliniani.

«C'è qualcosa di terribile nella realtà. La realtà ci sfugge» diceva Antonioni (cit. in Micciché 2002, 137) riferendosi al concetto del cinema moderno. Il filosofo Gilles Deleuze (1985) usava il concetto dell'«immagine-cristallo» per indicare la dimensione virtuale e spirituale dell'immagine filmica del cinema moderno. Sulla stessa linea, il critico Edgar Morin (1956, 83s.) sottolineava che l'immagine filmica è sempre infettata dall'immaginario:

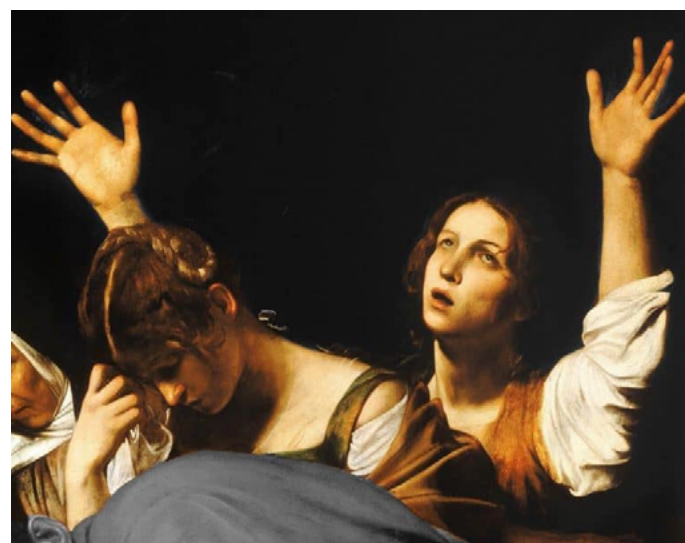


Fig. 10: Particolare di una fedele nella *Deposizione di Cristo* (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1602-03)



Fig. 11, 12: Particolari di Mamma Roma di Pasolini e della fedele nella *Deposizione* di Caravaggio

«L'immaginario prolifera nell'immagine come sua metastasi naturale⁶». Nelle immagini filmiche di Pasolini e nelle immagini pittoriche di Caravaggio lo spettatore riconosce quella proliferazione dell'immaginario, quella trasgressione della cornice dell'immagine verso un punto esterno.

L'ultima scena del film *Mamma Roma*, in cui la donna sembra voler saltare della finestra quando all'improvviso entra una luce esterna nella stanza che illumina il suo viso (fig. 9) costituisce un esempio chiave al riguardo.

Deleuze (1985, 231) commentava implicitamente questa scena quando chiede: «Cosa è questo punto esterno? È la grazia o il caso⁷?» In questo ultimo momento Mamma Roma sembra essere toccata da un punto esterno. Anche i personaggi caravaggeschi sembrano molte volte essere toccati da un punto esterno, come ad esempio una fedele nel dipinto *Deposizione di Cristo* (1602-03) (fig. 10).

A differenza della *Deposizione* di Caravaggio la causa del dramma "ottico" che vive Mamma Roma nel film di Pasolini non è rivelata (fig. 11, 12).

«Cosa è questo punto esterno, da dove viene questa luce?» Per ragioni epistemologiche nel cinema di Pasolini la domanda rimane senza risposta.

⁶ «L'imaginaire ensorcelle l'image parce que celle-ci est déjà sorcière en puissance. Il prolifère sur l'image comme son cancer naturel.»

⁷ «Ce point du dehors, est-ce la grâce, ou le hasard ?»

presupposti estetici e antropologici. Ulteriori elementi per una riflessione sulla simultaneità dei miti cristiani e romani sono rintracciabili anche in *Teorema* del 1968, accolto come un film di culto e scandaloso, sul quale vorremmo concludere con alcune riflessioni.

Prima di intraprendere una breve analisi del film di Pasolini, vorremmo riunire alcuni tasselli di un disegno teorico che riteniamo adeguato ad analizzare il cosiddetto cinema spirituale di Pasolini. Il concetto di *cinéma spirituel* coniato da Gilles Deleuze si basa sulla premessa che il cinema costituisce un luogo privilegiato per la filosofia nel XX secolo e può diventare un «mezzo di cognizione⁸» (1985, 29). Secondo Deleuze (ibid. 30), la conoscenza evocata dal cinema moderno è una conoscenza sovversiva, poiché il cinema moderno non è caratterizzato da un'epistemologia affermativa e rassicurante del riconoscimento, di ciò che è già noto, ma piuttosto diventa «la scienza delle impressioni visive», che «ci costringe a dimenticare la nostra logica e le nostre abitudini di visione⁹».

Il cinema moderno pone i suoi protagonisti e i suoi spettatori di fronte a situazioni ottiche, a drammi ottici la cui funzione, secondo Deleuze (ibid., 29), è quella di

⁸ «[...] faire de la vision pure un moyen de connaissance et d'action.»

⁹ «[...] science des impressions visuelles, nous obligeant à oublier notre logique propre et nos habitudes rétinienne». Deleuze cita qui Le Clezio («L'extra-terrestre», 28).

«rendere comprensibile» qualcosa che «supera le nostre capacità sensomotorie¹⁰». In altre parole, ci pone di fronte a un «pensiero del fuori», una *pensée du dehors*, un pensiero che si colloca al di là delle classificazioni convenzionali, al di là delle differenziazioni convenzionali tra reale e immaginario, percezione oggettiva e soggettiva, e formula così una domanda aperta che rimane senza risposta (ibid., 231).

Quando Mamma Roma si affaccia alla finestra alla fine del film, sperimenta la presenza di Dio o proprio la sua assenza? La precedente stilizzazione pittorica del figlio Ettore come icona di Cristo sembra offrire una promessa di salvezza. Se questa si realizzerà, tuttavia, rimane nell'incertezza. Ettore è un'icona di Cristo o solo un piccolo truffatore? La sua morte porterà la promessa redenzione? Mamma Roma riceverà la misericordia divina? Il cinema formula queste domande, le lascia in sospeso senza rispondere e fa così crollare le dicotomie delle nostre abitudini di visione. Secondo Deleuze (ibid.), è un «cinema dei modi di esistenza, dello scontro di questi modi e del loro rapporto con un esterno¹¹».

Anche il film *Teorema* di Pasolini ci pone di fronte a un cosiddetto «esterno». In questo caso, il «fuori» si presenta sotto forma di un misterioso «divino visitatore», un ospite misterioso che sconvolge l'ordine di una famiglia borghese e alla fine la fa crollare. Seguendo Piero Spila (2002, 80), la trama del film può essere riassunta come segue:

Milano, 1968: un postino suona il campanello di una grande villa e consegna un telegramma che annuncia l'arrivo di un ospite, che effettivamente arriva il giorno dopo. Il misterioso ospite [...] bello e riservato, legge [...] le poesie di Rimbaud e si muove per la casa come se non appartenesse a ciò che lo circonda. Uno dopo l'altro, i membri della famiglia cedono al fascino della sua presenza: il figlio Pietro, studente dalle indefinite doti artistiche; la figlia quattordicenne Odetta, introversa e sottomessa all'autorità del padre; la moglie Lucia [...], il padrone di casa Paolo, [...] capo industriale, e [...] la serva Emilia [...]. L'ospite provoca una svolta

decisiva nella vita dei membri della famiglia, soprattutto quando, richiamato da un altro telegramma, scompare di nuovo, così come era venuto. Emilia, la moglie del contadino, imbecca la strada del misticismo, torna in campagna e comincia a nutrirsi di ortiche e terra in attesa del ritorno dell'ospite, fino a salire sul tetto come un'asceta provetta e salire in cielo. La giovane Odetta fugge nella follia e finisce in manicomio. Pietro si rende conto di essere diverso e cerca di dare una fisionomia alla sua disperazione attraverso la pittura astratta. Lucia, la moglie monogama e morale, vive una serie di vuote avventure erotiche con uomini sconosciuti; il padre abbandona la sua fabbrica agli operai e si spoglia come un novello San Francesco alla stazione centrale di Milano. Il finale del film lo vede nudo nel deserto.

Nei suoi numerosi autocommenti e interviste, lo stesso Pasolini (2001b, 2931) suggerì la *lettura religiosa* del film, che fu sequestrato dalla Procura della Repubblica pochi giorni dopo la sua uscita:

Mi sento interessato a proseguire questo tipo di esperienza. Infatti *Teorema* continua questo discorso. *Teorema* parla ancora di un'esperienza religiosa. Si tratta dell'arrivo di un visitatore divino dentro una famiglia borghese. Tale visitazione butta all'aria tutto quello che i borghesi sapevano di se stessi; quell'ospite è venuto per distruggere. L'autenticità, per usare una vecchia parola, distrugge l'inautenticità. Però quando egli se ne va, ognuno si ritrova con la coscienza della propria inautenticità e, in più, l'incapacità di essere autentico [...].

Pasolini (ibid.) sottolinea l'ambivalenza della figura dell'ospite misterioso, dotato di tratti sia demoniaci che angelici:

Questo personaggio ha finito col diventare ambiguo, cioè a metà strada tra l'angelico e il demoniaco. Il visitatore è bello, dolce, ma ha anche qualcosa di volgare [...]. Non c'è borghese non colto [...] che non sia volgare. E lui ha quel tanto di volgarità che ha accettato di avere per scendere tra questi borghesi; è perciò che è ambiguo. Ciò che è autentico invece, è l'amore che suscita, perché è un amore fuori dei compromessi, fuori dei patti con la vita, un amore scandaloso, un amore che distrugge, che modifica l'idea che il borghese ha di sé: ora l'autentico è l'amore, e la causa di questo amore è questo personaggio ambiguo. [...] Questo personaggio non è identificabile con Cristo; è se mai Dio, il Dio Padre [...]. È insomma il visitatore bilico dell'Antico testamento non il visitatore del Nuovo Testamento.

¹⁰ «Une situation purement optique [...] est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable. [...] Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensorimotrices.»

¹¹ «[...] c'est un cinéma des modes d'existence, de l'affrontement de ces modes, et de leur rapport avec un dehors.»



Fig. 13, 14: Odetta, distesa sul letto (*Teorema*, Pasolini, 1968) e *L'Estasi di santa Teresa d'Avila* (1645-1652) di Gian Lorenzo Bernini

Secondo Pasolini, il «visitatore divino» non è da equiparare a Cristo, ma forse al divino in sé. Il film mette così in scena e attualizza sia il mito cristiano che quello antico della redenzione. Da cosa si redimano i membri della famiglia e se i personaggi sperimentino un'estasi religiosa o erotica rimane senza risposta.

A livello di *lettura intermediale*, si può fare riferimento all'ispirazione teatrale del film, concepito inizialmente come una tragedia:

Teorema era, come prima idea, una tragedia in versi, la settima. Avevo già cominciato a elaborarla come tragedia, come dramma in versi; poi ho sentito che l'amore tra questo visitatore divino e questi personaggi borghesi era molto più bello se silenzioso. (Pasolini, 2001b, 2934)

Pasolini inoltre rimodella fortemente i suoi personaggi attraverso il repertorio dell'arte visiva occidentale, creando così un ampio quadro intermediale – ad esempio, l'immagine filmica di Odetta, distesa sul letto, evoca fortemente la *Santa Teresa* del Bernini (fig. 13, 14). La lettura intermediale riprende così la lettura religiosa-erotica.

Al centro del nostro interesse v'è una *lettura filosofica* basata sui teoremi di Gilles Deleuze citati all'inizio e sulle teorie di Georges Bataille. Il film mette spettatori e protagonisti di fronte a un «pensiero del fuori». Non si sa se questo fuori possa essere letto come grazia di Dio o come rifiuto della grazia. Uno sguardo più attento alla reazione

dei personaggi alla partenza del misterioso «visitatore divino» rivela il potere liberatorio e distruttivo dell'ospite e quindi la sua funzione dionisiaca:

PIETRO: «Io non riesco più a riconoscere me stesso, perché quello che mi faceva uguale agli altri è distrutto. Sono come tutti gli altri, con molti difetti forse, miei e del mio mondo. Tu sei stato diverso da me [...]. Che cosa sarà di me d'ora in poi? [...] Devo forse arrivare al fondo di questa diversità che tu mi hai rivelato e che è la mia intima e angosciata natura?»

LUCIA: «Tu hai riempito la mia vita di un totale, reale interesse. Dunque partendo non distruggi nulla di ciò che c'era in me prima, se non una reputazione di borghese casta ... che importa! Ma ciò che invece tu stesso mi hai dato, l'amore nel vuoto della mia vita, lasciandomi distruggere tutto...»

ODETTA: «Tu conoscendomi mi hai fatto diventare una ragazza normale, mi hai fatto trovare la soluzione giusta della mia vita. [...] Adesso il dolore di perderti causerà in me una ricaduta, molto più pericolosa ancora del male che era dentro di me [...]».

PAOLO: «Sicuramente sei venuto qui per distruggere. In me la distruzione che hai causato non poteva essere più totale: hai distrutto semplicemente l'idea che io ho sempre avuto di me. [...] Che cosa mi proponi? Uno scandalo simile a una morte civile, una perdita completa di me stesso? Ma come può farlo un uomo abituato all'idea di ordine, di futuro e soprattutto di possesso?» (Pasolini 2001b, 1086)

È proprio questo rifiuto di rispondere alle domande poste dai protagonisti che fa del film uno strumento di

conoscenza, nel senso di Deleuze, una conoscenza che spiazza e liquida le nostre abitudini di vedere e di pensare, soprattutto di pensare per dicotomie, religioso vs. erotico, che George Bataille (1987, 609) aveva già fatto crollare con successo nei suoi scritti:

A questo punto vorrei spiegare il senso religioso dell'erotismo. Il senso dell'erotismo non corrisponde al senso della religione! Allo stesso modo, il senso della religione nella sua interezza sfugge a chi ignora il legame che ha con l'erotismo¹².

La prima intuizione che il film offre è la dissoluzione della dicotomia tra religione ed eros. La seconda è che il film non risolve l'incertezza sulla funzione di redenzione religiosa o erotica dell'ospite misterioso.

La scena finale, che mostra il padre di famiglia nudo in un deserto di cenere, rinvia alla domanda che si impone di fronte a scene simili in *Stromboli* di Rossellini e *Mamma Roma* di Pasolini: il confronto con un esterno che il protagonista sperimenta è forse così potente da superare le sue capacità sensomotorie. Che cosa veda e se sperimenti la grazia divina o l'assenza di Dio rimane un problema aperto. Vediamo solo gli occhi di chi guarda, ma non quello che vede, che è al di fuori dello schermo, nel cosiddetto *champ aveugle*, secondo la definizione di Pascal Bonitzer (1982). Possiamo riempire questo *campo cieco* con la nostra immaginazione e quindi costruire e decostruire finzioni di redenzione in un processo che non si conclude mai.

Non è un caso che il finale, con la sua predilezione per una topografia apocalittica, rimandi anche al romanzo giovanile di Pasolini *Una vita violenta*, a una scena in cui l'intero sobborgo è affogato nel fango e il narratore osserva in modo dantesco «no c'erano ni Cristi ni Madonne».

Teorema culmina in un dramma acustico, un unico grido che può riferirsi all'esperienza della presenza o dell'assenza del divino.

¹² «À ce point je veux m'expliquer sur le sens religieux de l'érotisme. Le sens de l'érotisme échappe à quiconque n'en voit pas le sens religieux ! Réciproquement, le sens des religions échappe à quiconque néglige le lien qu'il présente avec l'érotisme.»

Bibliografia

- Bataille, Georges. *CŒuvres complètes*. T. X. Paris: Gallimard, 1987.
- Blumenberg, Hans. *Work on Myth*. Massachusetts: MIT Press, 1985.
- Bonitzer, Pascal. *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Gallimard, 1982.
- Chiesi, Roberto. «Pasolini e Caravaggio». *Nomads. Mediterranean Perspectives* | 05, 2017.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- Fusillo, Massimo. *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*. Roma: Carocci, 2007.
- Gmelin, Hermann: *Die göttliche Komödie. Kommentar Teil 2. Der Läuterungsberg*. Stuttgart: Klett, 1955.
- Groß, Bernhard. *Figurationen des Sprechens*. Berlino: Vorwerk 8, 2008.
- Longhi, Roberto. *Caravaggio*. Milano: Abscondita, 2013.
- Micciché, Lino. *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*. Venezia: Marsilio, 2002.
- Monte, Michele di. *Pier Paolo Pasolini. Tutto e santo. Il corpo veggente – The Seeing Body*. Roma: Gallerie Nazionali di Arte Antica, 2023.
- Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1956.
- Pasolini, Pier Paolo. *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli, 1962.
- Pasolini, Pier Paolo. *Il sogno del centauro*. Roma: Editori Riuniti, 1983.
- Pasolini, Pier Paolo. «La luce di Caravaggio». *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, 1999, pp. 2673-2674.
- Pier Paolo Pasolini. *Per il cinema I*. Milano: Mondadori, 2001a.
- Pier Paolo Pasolini. *Per il cinema II*. Milano: Mondadori, 2001b.
- Spila, Piero. *Pier Paolo Pasolini*. Roma: Gremese, 2002.
- Subini, Tomaso. *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*. Roma: Ente dello spettacolo, 2007.
- Witte, Karsten. *Die Körper des Ketzers*. Berlino: Vorwerk 8, 1998.

Filmografia

Pasolini, Pier Paolo. Accattone, 1961.

Pasolini, Pier Paolo. Mamma Roma, 1962.

Pasolini, Pier Paolo. La ricotta, 1963.

Pasolini, Pier Paolo. Teorema, 1968.

Dipinti

Bernini, Gian Lorenzo di. L'Estasi di santa Teresa d'Avila, 1645-1652.

Bondone, Giotto di. Madonna di Ognissanti, 1310 circa.

Caravaggio, Michelangelo Merisi da. Fanciullo con canestro di frutta, 1593.

Caravaggio, Michelangelo Merisi da. Bacchino malato, 1593-94.

Caravaggio, Michelangelo Merisi da. Crocifissione di San Pietro, 1600.

Caravaggio, Michelangelo Merisi da. Deposizione di Cristo, 1602-03.

Mantegna, Andrea. Cristo morto, 1470-1483 circa.

