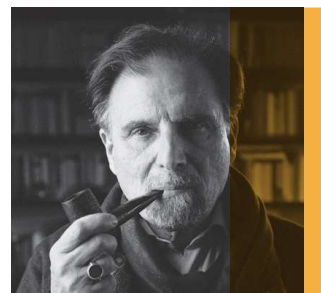


Pasolini

teorema aperto

*Nel ricordo di Liliana Curcio,
donna di scienza, che sapeva raccontare*

L'intera ricerca di Pasolini tra romanzo, poesia, film e documentari, si potrebbe immaginare come una corda tesa fra due poli: da un lato il caos autodistruttivo del contemporaneo, dall'altro il tempo innocente, originario e sacro, uno spazio cioè che idealmente pre-esisterebbe alle contaminazioni della civiltà contemporanea, un luogo che precederebbe la storia, qualsiasi storia. In questa chiave il suo interesse rientra in una dimensione platonica, influenzata da idee che si sovrappongono a una effettiva ontologia dinamica del contemporaneo, una dimensione che in fondo aveva prodotto la grande poesia del Simbolismo europeo nell'Ottocento e influenzato parte del XX secolo. Fino, però, a una svolta che già dalla metà del Novecento proprio i poeti europei propongono, mirando soprattutto alla inattualità di quei presupposti, e al ribaltamento critico nell'intenzione di una poesia, di un romanzo e un cinema come luoghi/linguaggi del possibile e dell'imprevisto. Pasolini avverte il sapore di questa svolta decisiva ma non



Luigi Tassoni

Critico e semiologo, autore di oltre 40 volumi e numerosi saggi in varie lingue, è uno dei maggiori studiosi europei di letteratura contemporanea, e dell'opera di Dante e di Petrarca. Professore emerito dell'Università di Pécs, membro della Hungarian Academy of Sciences, ha insegnato in numerose Università negli USA e in Europa. Opere recenti: *Diario di lettura e di letteratura* (Rubbettino, Premio internazionale Acerbi 2022); *Leonardo Sciascia. Confessioni di un investigatore* (Rubbettino, 2023, con M. Curcio); e *L'invenzione della contemporaneità* (Alta Formazione editrice, 2025).

luigitassoni57@gmail.com

la percorre fino in fondo (Russo Pravitali, 2021). Ecco perché rientra nella dimensione di rivisitazione dell'originario e del sacro con la sua visione ingenua, polemica e al tempo stesso anagogica. Lo scrittore ha parlato appunto di "nostalgia del sacro idealizzato" (*Il sogno del centauro*, p. 82). Sono gli scrittori come Pasolini che stimolano persino la scienza a muoversi in modo non convenzionale in quelle direzioni su cui pesano certe rinunce, ovvero quella scienza che, secondo Zellini, ha "rinunciato ad applicare l'incalcolabile ricchezza dei suoi contenuti a una sfera più ampia dell'esattezza, in cui potrebbero convivere, accanto alle formule più astratte, i più complessi bilanci tra piacere e dolore, tra vita interiore ed esteriore, tra eccesso e difetto, tra misura e dismisura" (Zellini, 2023, p. 12), tutti elementi che in questa nostra lettura svolgono un ruolo determinante.

C'è nel lavoro di Pasolini un impegno formale, una domanda autoreferenziale sull'autenticità del linguaggio, dei mezzi e dei metodi. Un punto di partenza rilevante: non è il linguaggio a dire l'immagine, ma l'immagine in sé, ogni immagine, è già linguaggio, con tutta la complessità che comporta un simile postulato. Questo assunto nasconde un equivoco alla base. Lo discute Pasolini in un famoso saggio del 1966, *La lingua scritta della realtà*, preoccupato più che altro di formalizzare il pericolo crescente dell'utilizzo sia in letteratura che nel cinema di codici e mezzi espressivi che falsano la relazione con il mondo, con la storia, con la comunicazione umana. Il punto centrale di quell'elaborato scritto si può riassumere in una semplice ed efficace frase: "Il primo linguaggio degli uomini mi sembra [...] il loro agire" (*Empirismo eretico*, 1972, p. 209). Le immagini, in effetti, in qualsiasi contesto le consideriamo, sono difficilmente definibili in sé stesse, e funzionano in relazione a una scelta prospettica, a una finalità narrativa, funzionano grazie alla puntualizzazione dello sguardo che le seleziona. Per il resto ogni immagine è fatta del linguaggio a cui appartiene il codice che la riguarda.

Le ipocrisie e gli equivoci della realtà contemporanea, industriale e tecnologica ("sono allergico alla civiltà tecnologica, al nostro mondo troppo razionale", *Il sogno del centauro*, 1983, p. 83) diventano pericolose violenze sulla psiche e sul corpo, sulla storia e sulla memoria, fino all'ultima terribile

violenza perpetrata sul corpo stesso del poeta, fautore e vittima di un'ipocrisia e di un equivoco fatali, incauto e incolpevole per le sue stesse contraddizioni, e bersaglio sacrificale ideale per i suoi carnefici senza scrupoli, nella terribile notte tra l'1 e il 2 novembre del 1975.

Il mio riferimento alla riflessione pasoliniana sull'agire introduce la rivisitazione, sia pure in breve, di *Teorema*, il romanzo di Pasolini, certo un romanzo *sui generis*, uscito contemporaneamente all'omonimo e più noto film nel 1968. L'agire questa volta come atto della contemporaneità è l'alfabeto di base tanto del romanzo quanto del film, perché in entrambi i personaggi agiscono e non parlano, ovvero parlano attraverso l'azione e non mediante il dialogo e la parola, che invece sono relegati a elemento minimo e minimalista di contorno. Quanto alle immagini descritte nel romanzo e nel film, esse funzionano come elementi narrativi: immagini di fabbriche, di volti, di folle di operai o di contadini, immagini di filari di pioppi, di marcite, di conifere, allori, betulle, giardini (emblematico il giardino come "silenzioso angolo del mondo" *Teorema*, p. 55), e poi di campanili e centri storici, senza tralasciare le strade e i palazzi di città. Nel paesaggio naturale Pasolini trova l'innaturalità della moltitudine e della crescita spropositata, "innaturalità e profondità dovute certamente oltre che all'opera di natura [...] anche all'industria della cellulosa" (ivi, pp. 112-113). La scheggia appena citata fa parte di un passo fondamentale nel romanzo, un passo di architettura della natura descritta attraverso le sue simmetrie, misurata fra linee di alberi e divergenze, orizzontale e verticale al tempo stesso. Le immagini come le azioni, dunque, si contaminano e accrescono il loro potere di informazione narrativa: da indizi o corollari indiziari divengono tracce di senso (Tassoni, 2017). Frequentemente nelle opere di Pasolini viene elaborata un'autentica retorica dello spazio, dell'azione e del silenzio. E, sempre riguardo alle immagini che si riferiscono a una sorta di implicita versione da geometria euclidea che ne ha lo scrittore, ne dobbiamo mettere in luce i limiti anche in ambito creativo, come fa Reichenbach quando afferma che "i limiti dimostrano che il carattere normativo delle nostre immagini non ha origine dalla visualizzazione ma dalla logica" (Reichenbach, 1957, p. 47; Zellini, 2023, pp. 59-60).



Scena dal film *Teorema* diretto da Pier Paolo Pasolini (1968).

Teorema è di fatto un romanzo per immagini, un romanzo di descrizioni, situazioni, movimenti di corpi e spazi che significano in forza della prospettiva raccontata. Ed è anche un film elaborato in modo simultaneo rispetto al romanzo, esperimento di per sé interessante perché pone in una sincronia e sintonia fatte di interferenze l'intero intreccio, e al tempo stesso saggia le differenze fra la narrazione del romanzo e la narrazione del film. Spiega lo scrittore in un'intervista: "*Teorema*, come indica il titolo, si fonda su un'ipotesi che si dimostra matematicamente *per absurdum*. Il quesito è questo: se una famiglia borghese venisse visitata da un giovane dio, fosse Dioniso o Jehova, che cosa succederebbe?" (*Il sogno del centauro*, p. 85). Dico subito, e senza indurre risposta alcuna all'interrogativo, che questo giovane dio entra nell'ordine familiare come separatore, dedica le sue attenzioni ai quattro membri della famiglia e alla cameriera individualmente, e il suo agire è soprattutto sessuale, di rottura del perbenismo di facciata, e di relazione sessuale come parte fondamentale del suo dialogo muto con gli interlocutori. Sia nel romanzo che nel film, divergenti per diversi aspetti ma comunque l'uno complementare all'altro, il sesso è un agire silenzioso, con nessuna forma di piacere, al limite dell'atto fisiologico di base, e senza particolare connotazione patetica, erotica o sentimentale. C'è però, soprattutto nell'agire sessuale del giovane dio alle prese con i corpi dei suoi interlocutori, l'intenzione di un'apertura, di una rottura, di una provocazione che porti verso altro, capace di modificare le azioni a venire di

tutti i personaggi, e le loro scelte. Si esce dal proprio corpo, dalla casa, dalla propria soggettività così come si esce dal proprio status sociale. In questo darsi al mondo, fuori dal chiuso teorema familiare di facciata, naturalmente entrerà anche la violenza, la consumazione del sesso fine a sé stesso, la passività e la demotivazione del sesso come relazione con l'altro, oltre che del sesso come linguaggio. Per Pasolini "l'erotismo del film si identifica con il suo linguaggio" (*Il sogno del centauro*, p. 84). In effetti, non c'è eros nel film e nel romanzo, e tantomeno limitatamente alle scene di sesso, mediate semmai da una sorta di meccanicismo e di sostanziale mutismo che però sarebbe nelle intenzioni dell'autore da interpretare in una sorta di semiotica dell'erotico (*ibidem*). Di fatto il giovane dio viola prima con lo sguardo (*Teorema*, p. 45) e poi con il sesso i corpi dei suoi ospiti. E com'è questo suo sguardo? La descrizione è precisissima: "naturale, comprensivo, velato forse appena un po' di ironia, e insieme di una grande, dolce, protettrice forza di genitore" (ivi, p. 46). Del resto il corpo del messaggero divino si fa emblema del suo ruolo e implicita giustificazione del suo mutismo risarcito da mere azioni: "Il corpo dell'ospite è come un soffio carnale [...], corpo intatto, misura di un altro mondo – quello dell'innocenza salvatrice" (ivi, p. 67).

Nel romanzo non vi sono dialoghi, nel film i dialoghi hanno un ruolo minimo e minimale, insieme ai monologhi descrittivi di una precisa condizione. Non è senz'altro casuale la scelta di un titolo così indicativo: il teorema che Pasolini sviluppa nella sua narrazione riguarda la posizione delle figure in spazi ben precisi, riguarda la misura degli spazi stessi, e riguarda l'inserimento di due incognite in una successione di elementi che corrispondono ai quattro membri della famiglia. Le incognite sono di natura opposta e speculare: da un lato poniamo l'ospite, visitatore, e seduttore, che scompagina la norma ipocrita delle apparenze di una famiglia benestante, borghese, e dall'altro lato la figura della cameriera, la serva Emilia, alla quale si attribuisce l'elemento della sacralità, dell'eccezionalità, e della santità non terrene, ma fuori dal nucleo familiare. In comune i due elementi o incognite hanno appunto il venire da fuori, da un altro ordine di fattori, e l'andarsene via, fuggire dalla breve parentesi vissuta in seno alla famiglia stessa.

La misurazione degli spazi in cui avvengono le azioni, che sono anche spazi di un'assoluta immobilità o spazi, come quello del campo sabbioso finale, in cui l'infinito è un rincorrersi di orizzonti provvisori, impegna in modi differenti visivamente e materialmente i personaggi del romanzo. Tra parentesi, ricordo che il corpo immobile, il corpo passivo, il corpo alienato, interessa Pasolini come forma reattiva o conseguenza di quel terrore del vuoto di cui spesso scrive sui giornali (Curcio, 1988, pp. 87-88). Straordinaria nel romanzo è la scena in cui Odetta, la figlia, misura spasmodicamente la distanza fra il posto in cui stava seduto il padre e quella della sedia su cui stava seduto l'ospite; e ripete l'operazione in giardino.

Spetta appunto a Odetta e alla sua ossessiva ricerca della misura, che le sarà psichicamente fatale, disegnare i limiti e appuntare i numeri di una sorta di *prospectiva pingendi*, vero esempio dell'immagine geometrica che fa prigioniero lo spazio, nella chiave del teorema pasoliniano. Non me ne voglia il lettore, a questo punto, per la lunga citazione che segue e che nel consentaneo film ha una dimensione differente. Qui vediamo come nel romanzo gli occhi di Odetta esorcizzano la semplicistica paura del vuoto mediante, possiamo dirlo, una sorta di dialogo fra spazi e misure, che sappiamo comunicare le conseguenze del trauma:

Ciò che conta è ciò che è, e, ciò che è, è ciò che appare. L'apparizione è misteriosamente geometrica, anche se irregolare. Ogni punto ha una distanza esatta da ogni altro punto. Bisogna misurare quella distanza; e il lavoro è lungo, perché i punti sono infiniti; esattamente centocinquanta, per esempio, sono le finestre [...], di cui quaranta col balcone. Ad una sola finestra è esposto, penzolante, come morto un tappeto rosso. Le punte delle piante – quasi tutte conifere – che affiorano dai sottostanti giardinetti dei primi piani sono settantacinque. Gli angoli delle case trenta; le pareti venti; tre di queste venti pareti sono di mattonelle di un tenero color nocciola; sette sono grigiastre, di marmo o finto marmo; sei rosee, lontane, e quindi malamente decaffrili; quattro di un colore tra il lilla e il rosa, livido,

contro cui più tristemente spiccano i verdi cupi e natalizi dei pini.

I pali della luce [...], col loro tubo opaco per la luce al neon, sono sei: e scompaiono digradando giù per la discesa della strada della clinica. Forse, in fondo a quella strada, c'è una chiesa, perché si sente improvvisamente scampanottare a festa, lugubramente, con il falso tripudio dei carillon.

Gli occhi di Odetta guardano tutto quel vuoto riempito dall'apparizione di quell'architettura e di quei suoni (ivi, p. 127).

Questa particolare ed elementare semiotica dell'immagine aiuta il lettore a considerare un disegno d'insieme formato grazie alle interferenze e all'interazione di immagini verbali, visive, e acustiche, all'interno dello spazio che si racconta, ovvero immagini a occhi aperti e immagini a occhi chiusi, come sarebbe avvenuto in una descrizione o in un dipinto di Leonardo, o come fa Leopardi, ad esempio, nello *Zibaldone* (vedine un'ampia scelta, finalizzata a questi effetti, in Leopardi, 1997).

Sembra, dunque, che Pasolini si preoccupi di inserire all'interno del suo teorema quegli elementi geometrico-spaziali, di cui (lo vedremo) dà anche ragione, utili a sottolineare il dialogo fra gli spazi, i calcoli entro il teorema non elaborato su pure ipotesi formali. Significativa questa misurazione: "Con quel metro in mano, trionfante, Odetta ridiscende in giardino. E lì riprende, stavolta con esattezza millimetrica, le sue misurazioni, interrompendosi solo per fare, soprappensiero, [...] dei rapidi calcoli" (ivi, p. 118). A cosa le serviranno tali calcoli? Certo ad appuntare con ingenua precisione i ricordi, a matematizzare la realtà in fuga, e, come gli altri personaggi, ad affrontare il rischio dell'immobilità, dell'atonia, ovvero «la terribile libertà del nulla» (ivi, p. 123), che nella altrettanto ingenua ricostruzione degli eventi recenti potrebbe creare spazi vuoti e non materialmente computabili. L'unico vuoto possibile e inspiegabile, vuoto perché per Pasolini inspiegabile, è quello della "serva" Emilia che nell'atto miracoloso del suo nuovo ruolo di guaritrice le consente di elevarsi nell'aria, stando sospesa per aria, sfidando le leggi della gravità.

Sono perciò le fughe a dare senso al mondo, a portare fuori ciò che rimaneva chiuso dentro limiti preconcepiuti e irrisolti. La vera natura del teorema di Pasolini è quella di raccontare l'apertura, la rottura, la violazione, e il cambiamento di stato che ogni evento può provocare all'interno di un qualsiasi tipo di sistema. Questo elemento, però, rimane al di qua della narrazione, non è riassumibile se non mediante una implicita semiotica delle immagini che seguono nel racconto la storia di ciascun personaggio.

Diciamo chiaramente che fra romanzo e film c'è una differenza sostanziale: dichiarativa la narrazione del primo, essenziale, rispetto al racconto cinematografico che spesso è ridondante (anche per gli effetti acustici, i dialoghi, la colonna sonora, il tono messianico del narratore, e quello patetico dei personaggi). La presenza dell'ospite si scopre nel romanzo di capitolo in capitolo, di corollario in corollario, quasi sottovoce, grazie alla indicatività semiotica delle azioni, del mutismo, dei silenzi, dei paesaggi, e dei particolari oggettivi. La pellicola di *Teorema* affida a questo dio ospite un ruolo che produce effetti deflagranti e però anche, dal punto di vista dello spettatore, irritanti, pleonastici, o portati fino al limite, come avviene nel doppio finale che è graduale e liberatorio nel romanzo, e dirompente nel film. Pensate all'incrocio finale tra il denudamento di Massimo Girotti, il padre, prima alla stazione e poi alla sua corsa sul terreno sabbioso desolante, e alla sepoltura della serva, Laura Betti, da viva, sotto i colpi di pala di una contadina, interpretata dalla madre di Pasolini. L'intento, dunque, di pensare al suo teorema in prospettiva ipotetica e ideale riesce in pieno a Pasolini che si descrive a lavoro come un artista e decoratore della tradizione pittorica italiana, e invita a tenere conto di un parallelismo creativo con effetti appunto non convergenti. "*Teorema* – scrive – è nato come su un fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo)" (*Teorema*, p. V). Quel fondo oro del suo racconto-polittico e l'affresco di scene fra sacro e profano entrano nella nostra contemporaneità come ipotesi di un teorema possibile, virtuale e necessariamente aperto. Anche se non dimostrano quell'ipotesi "matematicamente *per absurdum*", come sarebbe piaciuto allo scrittore, certamente la mostrano matematicamente *per imagines*.

Bibliografia

Bischi G.I., *Matematica e letteratura*, Egea-Centro Pristem Università Bocconi, Milano 2015.

Curcio M., *Pier Paolo Pasolini: l'eretico il corsaro il luterano*, Fucina jonica, Catanzaro 1988.

Leopardi G., *Dell'immagine dallo Zibaldone*, a cura e con un saggio di L. Tassoni, Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Recanati 1997.

Pasolini P.P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

Pasolini P.P., *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Editori Riuniti, Roma 1983.

Pasolini P.P., *Teorema* (1968), DVD, Gruppo editoriale L'Espresso, Roma 2016.

Pasolini P.P., *Teorema* (1968), Garzanti, Milano 2024.

Reichenbach H., *The Philosophy of Space and Time*, Dover, New York 1957.

Russo Previtali A., *Pasolini e Zanzotto. Due poeti per il terzo millennio*, Cesati, Firenze 2021.

Siti W., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022.

Tassoni L., *L'immagine del pensiero da Agostino a Derrida*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Zellini P., *Il teorema di Pitagora*, Adelphi, Milano 2023.