



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere Moderne

Tesi di Laurea

Sacro in rivolta

Viaggio in Italia, Teorema, I cannibali

Relatrice
Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureando
Lorenzo Manuel Bacca
n° matricola 1234679/ LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Indice.....	2
Introduzione	3
Viaggio in Italia	5
1. Uno sguardo moderno sull'invisibile.....	5
1.1. Il paese del sole e della morte	8
Teorema	11
2. Teorie di uno scandalo	11
2.1. Un Teo-rema senza soluzione?	16
2.2. Rappresentare il sacro	20
I cannibali	24
3. L'istantanea di un mito	24
3.1. Un antivangelo dell'empatia	27
3.2. Memorie da una profezia	31
Filmografie degli autori	35
Schede tecniche dei film	37
Bibliografia	40
Sitografia	42

Introduzione

Ho deciso di intitolare questo lavoro di tesi "Sacro in rivolta". È un tentativo di rendere giustizia al fervore intellettuale con il quale i tre autori scelti hanno affrontato i temi delle proprie opere, tra i quali l'argomento proposto in questa sede. Quelle di Rossellini, Pasolini e Cavani sono tre visioni personali dal punto di vista filosofico ed estetico-formale, accomunate da uno sguardo indipendente e a tratti incandescente sulla realtà. *Teorema* e *I cannibali*, lucide trasposizioni in forma di apologo di un tempo anch'esso in rivolta, e *Viaggio in Italia*, ritratto di un mondo inquieto ed epifanico destinato a profondi mutamenti, sono state selezionate come opere campione del rapporto intercorso tra il cinema d'autore italiano e le suggestioni del sacro, presenza irrapresentabile per antonomasia che i tre cineasti hanno provato a imprimere sulla pellicola. Nelle rispettive filmografie, il tema ricorre frequentemente anche attraverso la messa in scena di soggetti a sfondo religioso, si pensi alle rappresentazioni di ispirazione evangelica come *Il vangelo secondo Matteo* (Pasolini) e *Il messia* e gli *Atti degli apostoli* (Rossellini), o il caso emblematico di Francesco, che Liliana Cavani rivisita tre volte nell'arco di quarantotto anni, dopo che Rossellini aveva già messo in scena il suo *Giullare di Dio* e Pasolini aveva dedicato al santo assisano il primo episodio di *Uccellacci e uccellini*; o ancora, alla fascinazione per il misticismo orientale che ha portato la Cavani sulla via di *Milarepa*, e Rossellini e Pasolini tra le caotiche strade dell'India per i rispettivi reportage antropologici. I film selezionati in questa sede, tuttavia, sono forse i casi più emblematici di indagine sul sacro nell'opera dei registi, attraverso la comune contestualizzazione nella contemporaneità, dalla quale scaturisce un'analisi della società italiana (ed europea) e dei suoi mutamenti. I film analizzati compaiono qui nell'ordine cronologico di uscita. Il primo capitolo della tesi è dedicato a Roberto Rossellini: il suo ruolo nel panorama cinematografico coevo a *Viaggio in Italia*, la ricezione critica dell'opera, la riscoperta ad opera degli autori della *Nouvelle Vague*, la sua modalità di rappresentazione del sacro. Il primo paragrafo introduce l'autore fornendo in particolare i motivi primi che lo legano al movimento sorto attorno ai *Cahiers du cinéma* e la loro importanza nella ricezione dello "sguardo spirituale" della visione rosselliniana, mentre il secondo paragrafo è dedicato allo specifico filmico e alla contestualizzazione nell'opera selezionata degli spunti teorici prefigurati in precedenza. Nel corso del secondo capitolo, dedicato a Pier Paolo Pasolini, l'ampio spettro di possibilità che il *corpus* dell'intellettuale e cineasta offre in quanto a suggestioni metafisiche, è stato selezionato in funzione del percorso teorico che lo porta a realizzare, in *Teorema*, un autentico esperimento concettuale disposto attorno al tema. Il primo paragrafo introduce i motivi filosofico-antropologici che hanno spinto un "indagatore eretico" come Pasolini ad addentrarsi nella trattazione. Le linee teoriche e sociali qui introdotte (De Martino, Eliade, l'incontro-scontro con gli apparati ecclesiastici e soprattutto gli studi di Rudolf Otto) vengono calate nel contesto filmico nel paragrafo seguente, attraverso l'analisi di alcune sequenze emblematiche del film. I personaggi di Emilia e Paolo sono i nuclei centrali del terzo paragrafo, *exempla* paradigmatici della sacralità manifesta nella sua duplice natura di *fascinans* e *tremens*. L'ultimo capitolo affronta la triplice natura de *I cannibali* indagandone la materia prima di stampo drammatico, la risemantizzazione della tragedia di Antigone attraverso il contemporaneo e le istanze *sessantottine*, la presenza del sacro nei codici della rivolta sociale e morale contro il Potere. Il primo paragrafo mette in luce la tridimensionalità di questo *libero* adattamento e i casi emblematici delle sue più prossime ricezioni, il secondo paragrafo si sofferma sul simbolismo dell'opera tracciando un'interpretazione collettiva del sistema di segni messo in atto, in un ponte tra l'opera e gli scritti di Simone Weil. L'ultimo capitolo, infine, si muove dalla rappresentazione di Milano per attraversare le figure dell'apocalisse nella modernità e la riproduzione in chiave allegorica delle strutture di potere. Seguono apparati e appendici utili ad

una più agevole consultazione dello studio: filmografie degli autori, limitate alla produzione di lungometraggi di finzione e alle opere citate nei tre capitoli, schede tecniche dei film analizzati, bibliografia e sitografia.



Perché il sacro nel cinema?

L'idea alla base di questo lavoro è nata circa un anno fa, dopo la lettura di alcuni saggi dedicati a Pasolini, tra i quali, in particolare, *La necessità di morire* di Tomaso Subini. La contestuale lettura de *La persona e il sacro* di Simone Weil mi ha fatto ragionare su un possibile nucleo di opere da analizzare in quest'ottica. Pensavo a Ernesto De Martino, ai documentari di Cecilia Mangini, a una certa sacralità che permea il neorealismo. Le opere che più mi hanno convinto a proseguire nel progetto di tesi, tuttavia, erano proprio i tre film selezionati. Non solo perché supportati da studi saggistici di rilievo, ma anche per la scoperta, parallela al tema al centro dello studio, di alcuni motivi comuni: il rapporto tra borghesia economica e classi subalterne, la rappresentazione della realtà (e, di conseguenza, i limiti della rappresentazione e i limiti della realtà), la raffigurazione del sacro come una forza trascendente non sopra le cose, ma *in esse*, vista come un'entità pericolosa che talvolta dà ordine e altre ha il potere di toglierlo: che in sostanza disturba. In un mondo moderno che, all'apparenza, non ha più bisogno di certezze metafisiche, la dimensione del sacro riesce a irrompere contro i nuovi simulacri del potere rivelandosi epifanicamente in modi sorprendenti: nelle corse sfrenate sull'asfalto per sfuggire a un esercito di conformismi, nei modi affabili di un giovane ospite che stravolge la vita dei suoi convenzionali ospitanti, in un pensiero inquietante generato alla vista dei calchi di una coppia appena riaffiorata da secoli di fango. Tre fantasmi dickensiani, volendo: lo spirito di un sacro redivo attraverso la continuità col passato in Rossellini, il fantasma di un iper-presente trasfigurato dal mito in Cavani, e in Pasolini, lo spettro tremendo dell'eternità.

VIAGGIO IN ITALIA

1. Uno sguardo moderno sull'invisibile

*Tempio di puro spirito:
non più corpo, ma pure, ascetiche immagini...*
Poesia di Charles per Catherine

Tra il 29 e il 30 agosto 1959, a Venezia, Roberto Rossellini presiede una tavola rotonda tra rappresentanti delle nuove scene del cinema europeo¹. Ci sono Truffaut, Pontecorvo, Olmi, esponenti del cinema polacco e ungherese. L'evento, riportato dalla stampa italiana mesi dopo, è paragonato umoristicamente a un concistoro di nuovi cardinali, e a Rossellini, che tiene le fila e detta le linee, spetta il ruolo di Papa. Si tratta, effettivamente, di un momento decisivo che sancisce la consacrazione, e in parte, l'esportazione del modello *Nouvelle Vague*. Il legame tra il cineasta italiano e gli autori della scena che ribalterà i canoni del cinema europeo risale all'inizio del decennio, durante quella che la critica coeva definisce una fase di transizione nella sua opera, emblematicamente segnata dall'incontro con Ingrid Bergman. È un periodo di complessi rapporti tra l'autore e la stessa critica, che lo attacca duramente e in modo spesso pretestuoso: «io sono restato ai margini undici anni», confesserà Rossellini proprio durante la rassegna veneziana². Gli viene rimproverato di aver perso la "via del neorealismo", ma anche di aver degradato una diva hollywoodiana tra le strade e i figuranti non professionisti e, di conseguenza, di averle fatto perdere la luce della vera ribalta, o ancora di mettere in scena storie male assemblate, nonché di cedere con troppa facilità a soluzioni spiritualiste proposte in modo forzato, che scontentano la critica laica né convincono quella cattolica³. L'emblema di questa spaccatura, una tendenza avvertibile già a partire da *Stromboli*, è proprio *Viaggio in Italia*. Gian Luigi Rondi, uno dei meno ostili al Rossellini degli *Anni Bergman* scrive così su «*La Fiera Letteraria*» del 24 ottobre 1954:

Fra le opere che, nonostante le nobili intenzioni, non possono essere considerate fra le più felici di Rossellini, bisogna comprendere anche la sua ultima *Viaggio in Italia*, poiché se non si possono disconoscere al film sequenze separate di innegabile valore e profondità, si tratta di brani che non legano insieme: non si raccolgono mai in compiuta unità estetica, faticano a consistere intorno a un logico filone drammatico⁴.

Sono critiche spesso di maniera, talvolta mirate a colpire la sua indipendenza artistica e ideologica⁵, alle quali l'autore è solito rispondere con la semplicità disarmante di un attento

¹ Si tratta del «Convegno internazionale sul nuovo cinema» tenutosi nell'ambito della XX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nelle giornate del 29 e del 30 agosto 1959, presieduto proprio da Rossellini. Il dibattito è riassunto e pubblicato, col titolo *Papa Rossellini e il primo concistoro della «Nouvelle Vague»*, in «*Schermi*», n. 19, dicembre 1959, p. 354-360. Un brano è stato ripubblicato in *R. Rossellini, Il mio metodo. Scritti e interviste* (a cura di A. Aprà), Marsilio, Venezia, 1987, p.207.

² R. Rossellini, *Ibid.*

³ A. Martini, *L'antirossellinismo*, Kaplan, Torino, 2010

⁴ A. Martini, *L'antirossellinismo*, Op. cit., p.104.

⁵ Si veda al tentativo della Democrazia Cristiana, attraverso all'influenza di Padre Félix Morlion, di fare di Rossellini una sorta di pioniere di un neorealismo cattolico, e al fuoco incrociato "interessato" di parte della critica cattolica e di sinistra che, colpisce, suo malgrado, le opere di questa fase del regista. A. Martini, *L'antirossellinismo*, Op. cit.

osservatore del reale, desideroso di usare il cinema come medium attraverso il quale fornire un'esposizione sensibile del quotidiano:

Vorrei che il cinema servisse come mezzo di conoscenza, che avesse un valore culturale, che fosse un'apertura della coscienza. E un po' la ragion d'essere dei miei film. Prendiamo *Stromboli*: una donna ha subito la prova della guerra; ne esce profondamente ferita e indurita, non sa più cosa sia un sentimento umano. L'importante era sapere se questa donna era ancora in grado di piangere e il film si ferma lì, quando sgorgano le prime lacrime. Con *Europa '51* ho cercato di osservare con la maggior precisione possibile il mondo che ci circondava; i dialoghi erano composti di luoghi comuni e doveva essere così, perché tale è la vita intorno a noi. Insomma, riprendere le coordinate della realtà⁶.

L'incomprensione della critica coeva sta tutta nell'incapacità di intercettare interstizi di continuità tra le rovine della guerra e quelle interiori, queste ultime, conseguenza diretta o indiretta di un tempo connotato da traumi irrisolti e irrisolvibili. Il conflitto ormai concluso sta continuando sul piano insondabile dell'interiorità, e Rossellini non può astenersi dal raccontare le crepe dell'anima, come farà con i coniugi Joyce⁷. Se il neorealismo sta nel riprodurre uno sguardo oggettivo sulla realtà che si manifesta, apertamente, davanti agli occhi e alla cinepresa, in esso agisce anche «una realtà più intima, più segreta, che scaturisce dall'apparenza esterna, dalla scorza degli esseri e delle cose»⁸. Proprio quegli stessi francesi (non ancora registi, ma critici) dei quali benedirà il nuovo corso cinematografico qualche anno dopo, saranno i primi a rendergli atto di ciò. La sequenzialità di intenti tra *Roma città aperta* e *Paisà* e i film successivi di Rossellini è rivendicata da Rohmer e Truffaut nella prima intervista realizzata con il cineasta italiano, nel 1954.

Truffaut e Rohmer: *Dato che lei pensa, e anche noi siamo dello stesso parere, che non ci siano due periodi distinti nella sua opera, bisogna allora ammettere che hanno tratto vantaggio da un malinteso?*

Rossellini: Sì, ma forse non ero stato in grado di esprimermi bene.

Se ne era stato capace in quei due film, è poco verosimile che non ci sia riuscito negli altri... Noi crediamo piuttosto che si tratti di un malinteso. L'idea cristiana [alla base dei film] era meno ravvisabile prima di «Stromboli». Certi critici erano seccati che un regista fosse cattolico e esprimesse apertamente il suo cattolicesimo⁹.

Anche in Francia, dove il film viene interpolato dalla distribuzione locale attraverso un nuovo montaggio e rinominato *Le divorcée de Naples* con l'idea di trarne maggiore profitto commerciale¹⁰, l'accoglienza generale è mediamente critica: Jacques Rivette e André Bazin sono i primi a

⁶ R. Rossellini, *Rossellini 59: Le pays des bommes-drapés vu par un homme cousu*, in «Cinéma 59», n. 36, maggio 1959, pp. 44-52. (Traduzione di Johanna Capra), contenuto in A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit. p.189.

⁷ *Rossellini*: bisogna intraprendere altre strade: non si può continuare a girare in eterno nelle città distrutte. Troppo spesso commettiamo l'errore di lasciarci ipnotizzare da un certo ambiente, dall'atmosfera di un certo momento. La vita è cambiata, la guerra è finita, le città sono state ricostruite. Bisognava rappresentare il dramma della ricostruzione. Da A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit. p.112

⁸ *Rossellini 59: Le pays des bommes-drapés vu par un homme cousu*. in A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit. p.187

⁹ E. Rohmer, F. Truffaut, *Entretien avec Roberto Rossellini*, in «Cahiers du Cinéma», n. 37, luglio 1954, pp11. (Traduzione di Johanna Capra). Da A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit.

¹⁰ Rossellini dirà di *Viaggio in Italia*: «È un film che mi ha dato molta pena, devo dire, perché quando è uscito (in Francia, rdc) è stato subito mutilato, trasformato, hanno cambiato il titolo, hanno cercato di farlo diventare un film commerciale, ma con tutti gli sforzi non ci sono riusciti. Ma mi ha dato anche una grande gioia, quella di incontrare François Truffaut, allora critico ai «Cahiers du Cinéma». Io ero in Germania per girare un altro film, *La paura*, e un giorno ho ricevuto una sua lettera in cui mi diceva che aveva visto il film, che gli piaceva molto e che ne aveva preso le difese». Trascrizione di una serie di presentazioni televisive realizzate per l'ORTF, in francese, in vista di un ciclo di film ma mai andate in onda. In A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit. Il travagliato percorso

mobilitarsi contro l'accoglienza negativa dell'opera, ribadendone al contrario l'assoluta rilevanza sul piano tecnico-estetico, e riabilitandone le prospettive morali. La rilettura dell'opera rosselliniana sotto la lente del cattolicesimo, o perlomeno di una moralità di stampo cristiano, sarà il comun denominatore della generazione di critici-registi dei *Cahiers du Cinéma*. Allo stesso tempo, senza che le due cose siano ritenute inconciliabili¹¹, la linea *Cahiers* insiste nel dare giusto risalto allo sguardo moderno dell'autore, un punto di vista libero che si pone al servizio del profilmico e, idealmente, di un *umanesimo* post-bellico¹².

Lettera su Rossellini di Jacques Rivette, appassionata dichiarazione di rossellinismo, trae buona parte delle sue argomentazioni dall'analisi di *Viaggio in Italia*, nonché alla ricezione negativa del film da parte della critica italiana e francese. Dai brani della lettera si evince, contrariamente alle letture cui si pone dialetticamente in contrasto, proprio la volontà di evidenziare la modernità dello sguardo rosselliniano, paragonato qui al De Sica di *Miracolo a Milano*, viceversa ritenuto dal critico e futuro regista, incapace di leggere i nuovi stimoli del mondo moderno.

[Sulle novità estetiche di *Viaggio in Italia*] Tutto questo mi sembra un realismo migliore di quanto non siano i sovraccarichi, le smorfie, l'oleografismo pseudo-russo di *Miracolo a Milano*; tutto questo, lungi dal danneggiare l'intento del cineasta, gli dà un accento nuovo, attuale, che ci raggiunge nella nostra sensibilità più recente e più viva; tutto questo colpisce l'uomo moderno che è in noi, e testimonia già la nostra epoca con altrettanta precisione di quanto faccia la narrazione; tutto questo parla già del brav'uomo del 1953 o del 1954: è già il soggetto¹³.

Secondo Rivette *Viaggio in Italia* è un film che apre una breccia, auspicando contestualmente che l'intero cinema possa attraversarla per non restare impantanato nei suoi canoni. Lo strappo rispetto al cinema tradizionale è segnato non soltanto dallo sguardo dell'autore sulla porzione di realtà messa in scena, ma anche dalla radicale gestione del "materiale umano" a sua disposizione. La recitazione scarna degli interpreti, in particolare della Bergman, svaluta, a detta di Rivette, tutto il carosello di gesti e movenze attraverso i quali, in un cinema non ancora segnato dalla novità, venivano veicolati espressivamente tutto l'istrionismo e il talento degli attori:

Il fatto che uno degli scopi del cinema sia questa ricerca squisita del gesto, il che era vero ieri, e ancora due minuti fa, forse non lo è più dopo questo film; in esso c'è un'assenza di ricerca superiore a qualsiasi riuscita, un abbandono più bello di qualsiasi slancio, una povertà ispirata, superiore alla più abbagliante performance di qualsiasi diva. Questo andamento stanco, quest'abitudine così profonda a tutti i gesti che il corpo non li esalta più, ma li trattiene e conserva dentro di sé, ecco la sola recitazione che potremo assaporare per parecchio tempo¹⁴.

distributivo di *Viaggio in Italia* è ben approfondito nel capitolo dedicato al film in E. Dagrada, *Le varianti trasparenti: i film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*. Milano, LED, 2008

¹¹ «Rossellini ha l'occhio di un moderno, ma anche lo spirito; è il più moderno di noi tutti: è sempre il cattolicesimo quel che c'è di più moderno». Jacques Rivette, da *Lettera su Rossellini*, ripubblicata in *Les Cahiers du cinéma. La politica degli autori. Seconda parte: i testi*, Roma, Minimum Fax, 2003, p. 64

¹² *Rossellini 59: Le pays des bommes-drapés vu par un homme cousu*. in A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit. p. 187

¹³ J. Rivette, da *Lettera su Rossellini*, ripubblicata in *Les Cahiers du cinéma. La politica degli autori. Seconda parte: i testi*, Op. cit. p. 53.

¹⁴ J. Rivette, *Ibid.* pag. 64

1.1. Il paese del sole e della morte

A un primo livello di lettura, *Viaggio in Italia* è un movimento di due personaggi verso un mondo che non conoscono. Alex Joyce, uomo pragmatico immerso nella sua condizione di *worker-man* instancabile, e sua moglie Catherine, figura votata a un'interiorità razionale, compiono due viaggi paralleli e opposti: il marito, cercando invano diversivi a una routine coniugale ormai logora, la donna attraversando in solitaria una Napoli dalla doppia natura corporale e spirituale. «Dopo i problemi della società *dottrina*, era giusto affrontare quelli dei piccoli uomini che non hanno dottrina. Ho cercato di farlo mediante un incontro fra due civiltà, fra due tipi di educazione», spiega Rossellini, motivando i principi alla base del soggetto¹⁵. L'Italia che li avvolge come un mantello caldo e soffocante è per i coniugi una meta obbligata che genera, nel tedio del tempo che non passa, l'inevitabile rivelazione della distanza che il domicilio inglese aveva celato dietro le quinte del proprio conformismo¹⁶. Questa terra epifanica è «un paese privilegiato, una città eccezionale, che conserva intatte l'innocenza e la fede, che vive a proprio agio nell'eternità; una città provvidenziale»¹⁷. La distanza difficilmente colmabile tra i due ospiti e lo spicchio di meridione che li avvolge, è conseguentemente, la distanza tra i Joyce e le persone che incontrano nelle loro peregrinazioni, come spiegherà Rossellini:

Se potessi servirmi di un paradosso per spiegarmi meglio, mi prenderei la libertà di dividere le civiltà in due categorie: quella degli uomini «drappeggiati», che sono sempre avvolti da una toga e che continuano a rivestirsene (moralmente, ben inteso), e quella degli uomini «cuciti», cioè quelli che sono costretti a cucirsi addosso delle pelli di animali per poter sopravvivere. Sono due tipi di uomo molto diversi. È perfettamente logico che l'uomo «cucito» sia un individuo veramente efficiente e che l'uomo «drappeggiato» abbia un concetto diverso della vita, più dolce, più rilassata. Ho voluto introdurre due esemplari di uomini «drappeggiati» in un mondo completamente «cucito», in quel mondo che, fra l'altro, ha contribuito nella misura che sappiamo alla creazione della civiltà moderna. Mi sono fermato a osservarli, ed è così che è nato *Viaggio in Italia*¹⁸.

¹⁵ Brano estratto da un'intervista radiofonica dell'ORTF nell'ambito dell'Università radiofonica internazionale, pubblicata senza titolo in «*La table ronde*», maggio 1960, p.74-78. (Traduzione di Johanna Capra). Contenuta in A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit.

¹⁶ «Quello della “coppia” Kate e Alex è un problema di risveglio [...]. Nasce nel momento in cui la coscienza cerca di ridestarsi dal torpore ingannevole del sonno, da quell'indolenza che sembra avvolgere tutto e tutti, per abituarsi nuovamente alla luce, alla forma delle cose». A. Spiniello, *FILM IN TV. Viaggio in Italia di Roberto Rossellini*, pubblicato su Sentieriselvaggi.it, <https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-viaggio-in-italia-di-roberto-rossellini/>, consultato il 18/10/23

¹⁷ J. Rivette, da *Lettera su Rossellini*, ripubblicata in *Les Cahiers du cinéma. La politica degli autori. Seconda parte: i testi*, Op. cit. p. 57

¹⁸ Tratto da «*La table ronde*», maggio 1960, p.74-78. (Traduzione di Johanna Capra). Contenuta in A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit.

Alex, rappresentante encomiabile della categoria dei *drappeggiati*¹⁹, fugge a Capri e si rifugia in ambienti borghesi dove gli è precluso il contatto con la massa vitale che brulica per le strade di Napoli. Catherine, intanto, appare conflittualmente attratta dalla forza trascendente che permea tutto ciò che le si manifesta davanti, subendo la fascinazione e allo stesso tempo essendo inquietata dall'incombere della sacralità nei luoghi che attraversa nel corso delle sue digressioni turistiche²⁰. Ancora di più, la spaventa la commistione che i cittadini "cuciti" attuano con *nonchalance* tra spirito di vita e pulsione di morte. Nella ricorrente inquadratura frontale dell'abitacolo dell'automobile in viaggio, sempre alternata a controcampi in soggettiva che palesano la presenza di innamorati, donne incinte, altari e bambini, il turbamento di Catherine sembra trasformare queste figure comuni dell'ecosistema urbano in fantasmi psichici, trasfigurazioni di desideri irraggiungibili. In auto con Natalia²¹, la conversazione verte sul tema della maternità, ossessivamente presente al di là dei finestrini: nella sequenza successiva, le due si recano presso il cimitero delle Fontanelle, forse il luogo che più incarna la doppia anima della città. Una musica tetra, colma di *suspence*, le accompagna verso l'antro della cava: la protagonista si muove sperduta tra le ordinatissime file di crani. Quasi immedesimandosi nella signora Joyce, anche la camera procede incerta, non pedinando le donne, ma anzi, guardandosi attorno, soffermandosi sui dettagli più inquietanti: una vecchia statua del Cristo morente, in pessimo stato di conservazione, del tutto simile a un corpo mummificato. Vediamo le donne allontanarsi di spalle; Natalia rivela di essere venuta a pregare, in quel sacrario di ossa senza nome, per suo fratello morto in Grecia. Appena dopo, aggiunge il suo desiderio di maternità, per il quale chiede una grazia. Le vediamo infine allontanarsi, ancora una volta di spalle, tra due fila recintate di teschi. La presenza pervasiva dell'aldilà non incombe solo su avamposti sacri e mortuari. Al termine della sua erranza notturna, Alex, sul punto di tornare dalla moglie, incontra una prostituta. L'uomo, indeciso se accoglierla a bordo della vettura, tergiversa circumnavigando lo stesso punto nel quale, la donna, lo aspetta. Il tradimento, tuttavia, non può compiersi: anche la prostituta parla di morte, palesando al signor Joyce, con qualche difficoltà comunicativa, del decesso per infarto subito da un'altra ragazza, nonché delle proprie intenzioni suicide, interrotte salvificamente dall'incontro con l'uomo. La morte, che i coniugi percepiscono come un tabù, e con il quale non riescono ad entrare in contatto, sembra tremare alle loro spalle perché avvenga la faticosa riconciliazione. La propensione alla dimensione ultraterrena che divide i Joyce dalle figure che incontrano, è fatta risalire da Rossellini a un'impostazione culturale differente fra "meridionali" e "nordici", «due tipi di educazione»²² tra le quali l'autore, tuttavia, sta iniziando a percepire un avvicinamento. Il sentimento della vita eterna che aleggia sull'Italia e in modo particolare, sul meridione, «è una cosa che è scomparsa del tutto dal mondo»²³.

¹⁹ E. Dagrada, *Le varianti trasparenti: i film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*. Op. cit. p.314

²⁰ Parrebbe un'istintiva riproduzione, da parte di Rossellini del concetto di *numinoso* teorizzato da Rudolf Otto, che sarà approfondito nel capitolo dedicato a *Teorema*.

²¹ Si noti il rimando alla natalità anche nel nome della donna.

²² Tratto da «*La table ronde*», maggio 1960, p.74-78. (Traduzione di Johanna Capra). Contenuta in A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit.

²³ A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit., p. 118-119

Le suggestioni spirituali che pervadono l'opera, e che gli vengono in qualche modo rimproverate dalla critica italiana, trovano il culmine nella sequenza conclusiva della riconciliazione. I coniugi, giunti più per negligenza che per reale volontà alla decisione del divorzio, vengono bloccati da una folla di fedeli accorsi per una processione. Liberandosi dall'abitacolo della vettura viene meno il muro che separa *cuciti e drappeggiati*: la marea umana che irrompe dividendoli, fa percepire in Alex e Catherine il timore della perdita definitiva. Mentre la popolazione grida al miracolo circondando un anziano che è tornato a camminare, lo stesso flusso sancisce il ricongiungimento, forse non solo fisico, della coppia. Il *Viaggio* di Kate, un percorso interiore che non culmina in nuove certezze quanto semmai, in un rasserenamento delle passate inquietudini che la tormentavano in veste di fantasmi della mente, «non può che culminare in una processione, trovare la sua epifania decisiva e la grazia ai margini di un rito collettivo»²⁴. Intervistato da *Cinematografo*, Rossellini esemplifica, ancora una volta con parole rivelatorie, i motivi primi dietro l'urgenza di una nuova analisi del reale, questa volta virata verso l'osservazione dell'insondabile:

Da «Roma città aperta» a «Europa '51», fino a «Viaggio in Italia» e «Giovanna al rogo», mi pare di scorgere i termini di un dialogo, che va gradualmente svolgendosi fra lei ed il pubblico. Quali sono i risultati spirituali che si prefigge di raggiungere?

In tutti i miei film c'è un'ansia di fede, di speranza, di amore. Se rivedo il cammino percorso, non posso dire di aver tradito questo mio impegno. Certo non tutto è stato espresso con chiarezza, non sempre le soluzioni ai problemi più angoscianti dell'umanità sono state trovate in una chiave di fiducia e di speranza. Ma sempre il problema dello spirituale, della caducità dei valori umani sono apparsi come il tessuto connettivo dei film. *Viaggio in Italia* ne è una conferma. La protagonista di questo film è condotta a visitare un cimitero: a contemplare la morte. Per noi italiani, infatti, la morte è solo una fase di passaggio verso la vera Vita, quella che giustifica con pienezza di motivi le sofferenze, le ingiustizie patite, i sacrifici del periodo preparatorio; la morte per noi è solo un ponte di passaggio verso i destini sommi ai quali siamo chiamati. Napoli è stata scelta come sede del film perché è la città delle cose vecchissime, proiettate nel vero futuro, con la comprensione innata, quasi inconscia dei valori eterni e della verità²⁵.

La sacralità che Rossellini porta in scena tra le rovine pompeiane e le vestigia di un passato imponente e incombente sulle fragilità dei tempi moderni, fatta propria da un popolo vitale catturato nel suo quotidiano di passionalità e mistero, è declinata dall'autore in epifanie sconvolgenti. *L'ansia spirituale* che lo porta a rappresentare l'irruzione epifanica del sacro, dell'entità invisibile che turba e acquieta personaggi e luoghi, gli permette così di trovare un'altra strada per proseguire il suo cammino alla ricerca di una verità che il cinema ha il privilegio di poter *mostrare*.

²⁴ A. Spiniello, *FILM IN TV. Viaggio in Italia di Roberto Rossellini*, Op. cit.

²⁵ Incontri: Roberto Rossellini, in «Rivista del Cinematografo», giugno 1954, pp. 16-18. Pubblicata in A. Aprà (a cura di) *R. Rossellini, Il mio metodo*. Op. cit. p. 104-105.

TEOREMA

2. Teorie per uno scandalo

lo sono propenso a un certo misticismo, a una contemplazione mistica del mondo, beninteso.

Ma questo è dovuto a una sorta di venerazione che mi viene dall'infanzia, d'irresistibile bisogno di ammirare la natura e gli uomini, di riconoscere la profondità là dove altri scorgono soltanto l'apparenza esanime, meccanica, delle cose.

P. P. Pasolini, da *Il sogno del centauro*

La fascinazione di Pasolini per il sacro, entità scandalosa al pari di tutto ciò che anima il furore intellettuale del regista-poeta, si estende sull'intero corpus letterario e cinematografico in modo stratificato e aggiornato al ritmo delle sue letture e frequentazioni. Questi paragrafi, come un'operazione di carotaggio effettuata su una materia ostinata e pericolosamente dispersiva per la quantità di input potenzialmente ricavabili, si limiteranno a indagare i motivi e le caratteristiche riscontrabili nell'opera filmica dell'autore, soffermandosi sul caso specifico di *Teorema*. Il percorso che porta il regista-poeta all'idea di realizzare nella duplice natura filmica e letteraria della sua peculiare teorizzazione sull'influenza del sacro nella contemporaneità, parte da lontano. Al di là delle suggestioni autobiografiche legate alle memorie contadine del Friuli, un primo approccio teorico sul tema avviene sull'onda delle ricerche etnografico-antropologiche di Ernesto De Martino, che negli anni Cinquanta trovano la propria dimensione espressiva nel documentario. Dirà Cecilia Mangini: «Ernesto De Martino ci ha consegnato quella griglia conoscitiva di cui avevamo urgenza»²⁶. Proprio al fianco della regista, Pasolini muove i primi passi verso la scoperta della razionalizzazione in chiave storicista dei rituali postulata da De Martino, ma l'esperienza segnerà anche un decisivo avvicinamento dell'intellettuale al mezzo cinematografico, fino alla decisione di scegliere il linguaggio cinematografico per la realizzazione delle sue opere successive. Tra il 1958 e il 1961, collaborerà a tre documentari della Mangini, il primo dei quali, *Ignoti alla città*, ispirato a *Ragazzi di vita*.

In seguito alla ricezione delle teorie demartiniane, una svolta nella sua definizione del sacro avviene dopo l'incontro con l'opera dello storico delle religioni Mircea Eliade, alla base di un ripensamento decisivo dell'idea pregressa del concetto: come segnala Tomaso Subini, «in seguito alla lettura di *Le sacré et le profane* di Mircea Eliade esso comincia ad essere avvicinato nella sua accezione metafisica»²⁷.

Attraverso lo studioso rumeno, Pasolini conta di tracciare le fila di una cosiddetta "ontologia arcaica" alla base di ogni credenza religiosa, legata a una concezione circolare e cosmogonica strettamente affine alla quotidianità della civiltà contadina e allo scandire circolare del tempo²⁸.

²⁶ G. Sciannameo, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, Edizioni dal Sud, Bari, 2010, p. 55

²⁷ T. Subini, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2007

²⁸ G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994, p.28

Nel tentativo di ridisegnare il perimetro dell'argomento a partire dai nuovi studi incontrati, Pasolini di fatto si terrà aperta, d'ora in avanti, la duplice via degli studi antropologici storicisti e delle indagini sul fronte irrazionalistico della percezione del religioso:

Pasolini scoprì in vari storici delle religioni, pur diversamente orientati, altrettanti punti di riferimento per la propria ricerca artistica. Certo egli privilegiò soprattutto quegli studiosi, come Kerényi, Lévy-Bruhl o Eliade, che ponevano l'accento sul côté irrazionale dell'esperienza religiosa; ma al contempo, con la sua peculiare volontà di giungere a delle sintesi concettuali capaci di conciliare posizioni anche spiccatamente antitetiche, non trascurò coloro (come Angelo Brelich ed Ernesto de Martino) che si ponevano sull'altro versante, quello storicista²⁹.

Pasolini è spronato, in questa peculiare investigazione sulla forma del sacro, da quegli emarginati a cui tutta la sua opera è dedicata. D'altronde, se la summa della fortuna trans-mediale dell'autore, può essere vista come «il risultato di un'unica complessa operazione intellettuale ed espressiva» votata, in modo appassionato e incessante, al tentativo di portare al centro del sistema letterario ed artistico «tutto ciò che è periferico»³⁰, anche il suo interesse per la sfera metafisica, che parrebbe avvolgere quasi panteisticamente il reale³¹, è in qualche modo legato al desiderio di codificare la lingua di coloro che sono emarginati dal gioco del potere:

Se Pasolini sin dal primo periodo romano si cala nelle realtà delle borgate quasi in una sorta di catabasi, è perché vi scopre un'umanità ancora sensibile all'appello del sacro. I contadini friulani prima, i sottoproletari dopo, non sono tanto i portatori del sacro, ma coloro che sanno o possono essere aperti alla sua chiamata³².

Il linguaggio dell'esperienza irrazionale, infatti, non può appartenere all'uomo conformato alle strutture materialistiche, incamerate dalla borghesia. È il sottoproletariato a raccogliere l'eredità quantomeno morale della civiltà contadina, la cui ricchezza culturale è stata svuotata dall'industrializzazione del Paese. La pervasività della borghesia e l'irresistibile chiamata all'omologazione, tuttavia, inficiano anche nella vitale realtà delle borgate, la possibilità di recepire la chiamata del trascendente. Come spiega Conti Calabrese, «il problema che inquieta Pasolini è come in un'epoca così profondamente desacralizzata si possa ancora enunciare il sacro» essendo inevitabile la perdita di coscienza di esso anche tra le classi subalterne, inevitabilmente affluite ai modelli, agli status e in ultima istanza, al modo di pensare dei ceti dominanti: «per il poeta diventa impossibile continuare a “nominare il sacro” se le sue tracce sembrano sparite nel cuore di quegli uomini ai quali si rivolge»³³.

²⁹ A. Barbato, *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, da pasolinipuntonet.blogspot.com, <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/10/lombra-dellaltro-un-itinerario-nel.html?m=1>, consultato il 10/10/23

³⁰ Bazzocchi M.A. (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Torino, Einaudi, 2021

³¹ E. Biagi: Come mai un marxista come lei trae tanto spesso ispirazione da soggetti che escono dal Vangelo o dalle testimonianze dei seguaci di Cristo? *Pasolini*: Torniamo sempre a quel mio vivere in maniera molto interiore le cose. Cioè evidentemente il mio sguardo verso le cose del mondo, verso gli oggetti, è uno sguardo non naturale, non laico, oververosia tratto tutte le cose un po' come miracolose. Brano dall'intervista di Enzo Biagi a Pasolini tratta dalla trasmissione RAI "III B, facciamo l'appello".

³² G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Op. cit.

³³ G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Op. cit., p.17-18

In Pasolini, marxista non convenzionale, la lotta di classe assume i contorni di una «lotta per un'altra forma di vita»³⁴. La rivendicazione di uguaglianza sociale ed economica da parte delle classi subalterne nei confronti della borghesia, di fatto, è una dichiarazione di indipendenza che mira ad evitare l'assimilazione passiva alla stessa. Tuttavia,

quell'innocenza che il popolo manteneva nei confronti del “miracoloso”, come attesa dell'impossibile che eppure esiste, in grado di disporlo a una vitalità gioiosa ed esuberante sottratta alle fasi della produzione utile, viene a deteriorarsi poiché quello stesso miracoloso, non commensurabile a nulla, finisce per trasfigurarsi in un simulacro facilmente acquistabile. L'arcano della forma-merce, parlando marxianamente, estende il suo dominio su tutte le culture “subalterne”, ricche, di valori spirituali [...] ma che ora, dissolte nei loro fondamenti dall'unico valore rimasto, quello di scambio, perdono di senso agli occhi degli originari possessori³⁵.

La realtà interiore dei subalterni, attraverso l'assimilazione del linguaggio della merce³⁶, strumento di colonizzazione del mondo capitalista, è atrofizzata, generando a sua volta il collasso di un sistema valoriale che nel nuovo contesto non ha più senso di esistere: «Se venalità, brutalità e corruzione conoscono nelle periferie una diffusione vertiginosa è perché il tessuto di valori e tradizioni che dentro a queste ancora mediava relazioni e rapporti umani è stato sostituito da quel “nuovo” medium [...], il denaro»³⁷. Secondo Pasolini è avvenuta una vera e propria mutazione antropologica³⁸. Le formulazioni dell'autore, spesso espresse in forma di angosciati appelli contro lo spettro dell'uniformità delle masse, trovano valido supporto nelle teorie filosofiche della scuola di Francoforte, secondo la quale erano ormai «esaurite le possibilità rivoluzionarie delle classi subalterne soprattutto a causa dell'irreversibile saldatura venutasi a creare tra il ceto dominante e quello dominato»³⁹.

Si prospetta dunque un conflitto, apparentemente irrisolvibile in un qualsiasi tentativo di mediazione, tra la sfera del sacro e quella del capitale:

Un contrasto che non può non travolgere la persona, e per estensione la società a cui essa appartiene, nella misura in cui ci si ostina ad escludere da sé la sfera dell'alterità; componente spesso confinata nell'ombra della coscienza, da dove poi però, in qualsiasi momento, può tornare (irrelata) a turbare il cammino della Ragione⁴⁰.

³⁴ G. Conti Calabrese, *Ibid.*, p.19

³⁵ G. Conti Calabrese, *Ibid.*, p.20

³⁶ «Il dramma su cui Pasolini intendeva ammonire è dato dall'impossibilità del mondo borghese di trarre dal processo di produzione e consumo, proprio del modello capitalistico, un sistema simbolico in grado di restituire senso al vissuto individuale e collettivo». Da A. Barbato, *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Op. cit.

³⁷ G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Op. cit., p.21-22

³⁸ Per un approfondire si rimanda a M.A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Op. cit.

³⁹ «Già gli autori della Scuola di Francoforte (che l'autore in parte conosceva) e non solo, avevano condotto una radicale critica alla modernità, nell'ambito di un marxismo critico, individuando in una ragione ridotta a semplice strumento di calcolo una delle origini del processo disgregativo e disumanizzante di una società dominata dal sistema di produzione capitalista. Come in un rigenerante ritorno alle origini, il ‘filosofo’ dal quale trae maggiore vigore per i suoi atti d'accusa è Marx, le cui categorie analitiche gli risultano i mezzi ancora più efficaci per demistificare il feticismo delle merci, l'alienazione e in genere tutti i processi di reificazione che si stavano imponendo ‘universalmente’ nella società italiana». Da G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Op. cit. p.15-16

⁴⁰ Da A. Barbato, *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Op. cit.

Nel corso della prima metà degli anni Sessanta, Pasolini spera di trovare un alleato nella Chiesa. Durante gli anni del “dialogo”, paralleli all'esperienza governativa del centro-sinistra voluto da Moro, l'intellettuale collabora con la Pro Civitate Christiana alla stesura de *Il Vangelo secondo Matteo*, dedicato alla memoria di Papa Giovanni XXIII. Questa stagione, tuttavia, vedrà un rapido deteriorarsi tra le due sponde, ben esemplificata dalla freddezza con cui gli ambienti vaticani accoglieranno il successivo *Uccellacci e uccellini*⁴¹. In un'intervista all'antropologo Alfonso Dinola tratta dal programma *La preghiera dell'uomo - un mondo che cambia*, andato in onda il 9/8/68 su RAI 1, l'autore spiega bene come la sua disillusione nei confronti della Chiesa sia di tipo umano più che dottrinale, rea di aver accettato e rigettato allo stesso tempo il razionalismo borghese, portandosi così in una situazione di crisi all'alba del Concilio Vaticano⁴². Prima di giungere al bisogno di una vera e propria formulazione teorica del sacro, è fondamentale, per Pasolini, l'incontro con l'opera di Rudolf Otto, sulla quale ci si soffermerà in seguito. La nozione di *Tremendum* offre all'autore la possibilità di trasfigurare la sua personale rivolta contro i pericoli contingenti della modernità sul piano a-storico, in una peculiare sovrapposizione di istanze socio-politiche e antropologico-religiose.

[È il senso del sacro] l'unica forza in grado di scardinare l'immobilità dogmatica del pensiero borghese, della forma mentis che rende l'uomo incapace di riconoscere la legittimità di ogni altra esperienza esistenziale che non sia la propria, e che, perpetuandosi, rischia di consegnare l'umanità tutta ad un deserto spirituale che precede la disumanizzazione e la caduta nel non senso. È per questo che del sacro emergerà soprattutto la parte più terribile, quella che Rudolf Otto, nel saggio intitolato appunto *Il sacro*, definì il '*tremendum*' per la capacità che ha di atterrire e respingere l'uomo, oltrepassando gli argini che la ragione, ciecamente illuminista e tecnocratica, crede eretti una volta per sempre⁴³.

⁴¹ Tomaso Subini fornisce nel secondo capitolo de *La necessità di morire* una lettura esaustiva della collaborazione tra Pasolini e le istituzioni ecclesiastiche. T. Subini, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Op. cit.

⁴² «Il *capitalistico* mondo borghese è dominato dall'uso della ragione, ma quest'uomo della ragione produce delle reazioni che sono irrazionalistiche, di una violenza estrema [...] le cose orribili che sono successe circa vent'anni fa, nei lager, nei campi di concentramento, sono dovute a una esplosione irrazionalistica, ma è chiaro che l'irrazionalismo non può essere l'unica alternativa al razionalismo borghese e a questo punto interviene la Chiesa, diciamo così, in un certo senso dominando e incapsulando questa forza irrazionale che permane nell'uomo pur nell'ambito borghese nel mistero della religione.»

Trascrizione dell'intervista tratta da cittapasolini.com, <https://www.cittapasolini.com/post/la-preghiera-dell-uomo-un-mondo-che-cambia-pier-paolo-pasolini-1968>, consultato il 10/10/23.

⁴³ Da A. Barbato, *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Op. cit.

Una volta constatata l'aderenza dei propri assunti alla base teorica che lo ha accompagnato lungo la via del sacro, in una sorta di applicazione "sperimentale", Pasolini «è disposto a verificarli pubblicamente, inscrivendoli provocatoriamente in formulazioni "teorematice" da comprovare»⁴⁴.

L'apice di questo percorso è *Teorema*, film-saggio che mette alla prova quanto racconto nella sua indagine decennale. Se il fulcro dell'opera è costituito dall'irruzione del *sacro* nella borghesia⁴⁵ e nel mondo industriale le cui criticità esplicitate dall'autore sono state fin qui riportate, il lungometraggio ingloba numerosi motivi del Pasolini-intellettuale, forse superando in questa dimensione "antologica" del suo pensiero, le imprese filmiche precedenti e successive. C'è il mondo contadino portatore di arcaicità e tradizioni, significativamente impersonato, oltre che dal personaggio di Emilia, *figliola prodiga*, e dalla pletora di figuranti muti, dal volto umano e penetrante della madre Susanna, nuovamente messa alla prova dopo l'interpretazione di Maria adulta ne *Il Vangelo secondo Matteo*. Ovviamente la sessualità, e ancor di più, il sistema di segni linguistici comunicati attraverso il corpo, la lotta di classe, rappresentata attraverso una fotografia a latere delle istanze sessantottine, ma anche le riflessioni teoriche sul mondo dell'arte e la fascinazione per i testi sacri e il fantasma dell'Apocalisse, qui palesata nella forma di *deserto che avanza*.

⁴⁴ G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Op. cit., p.90

⁴⁵ «L'irruzione dell'autentico nell'inautentico è già una forma di salvezza, sconvolgente, e proprio per questo tanto più autentica». Intervista a «*Quinzaine letteraire*», in N. Naldini, *Pasolini una vita*, Torino, Einaudi, 1989, p. 325-326

2.1 Teorie per uno scandalo

*Se pur gridassi, chi m'udrebbe dalle gerarchie
degli angeli? E se uno mi stringesse d'improvviso
al cuore, soccomberei per la sua forte presenza.
Perché nulla è il bello se non l'emergenza del tremendo
[...]*

(Rainer Maria Rilke, *I Elegia, Elegie duinesi*)



Teorèma s. m. [dal lat. tardo theorēma, gr. θεωρήμα (propr. «ricerca, meditazione», der. di θεω-ρέω «esaminare, osservare»)] (pl. -i). - 1. Nella cultura classica e medievale, la «visione» sensibile o intellettuale e il relativo oggetto, soprattutto nell'ambito dell'esperienza contemplativa; [...] - 2. In matematica e nelle scienze deduttive, ogni enunciato (o formula o proprietà) che può essere dimostrato, cioè che può essere dedotto logicamente dagli enunciati primitivi⁴⁶.

In tutte le versioni della locandina italiana, quel "Teo" spezzato dalle altre lettere del titolo, va a formare un angolo retto che incornicia il volto di Terence Stamp. Appare un sorprendente indizio sulla natura del personaggio che interpreta: un *Theós* in agguato, "il dio rimosso" che torna dal suo deserto metafisico per ricordare agli uomini la loro condizione di finitezza. Un misterioso visitatore che «non è venuto per evangelizzare, ma per testimoniare sé stesso»⁴⁷.

⁴⁶ Da *Treccani.it*, <https://www.treccani.it/vocabolario/teorema/>, sito consultato il 30/9/2023

⁴⁷ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro* (a cura di J. Dufлот), Editori riuniti, Roma 1983. L'ospite è una figura ambigua e a dirla tutta non particolarmente attiva, a un primo sguardo. Nulla è raccontato sul suo conto: lo spettatore non può ricavare altre informazioni da ciò che vede in lunghi momenti di stasi: legge Rimbaud e sorride. Aiuta il capofamiglia nelle pratiche curative di cui necessita. Scherza. Seduce gli abitanti della villa, ma in realtà asseconda il loro desiderio di essere sedotti. Appare quasi borghese egli stesso, forse per apparire attraente ai loro occhi. Come spiega Pasolini nell'intervista concessa a Lino Peroni, il visitatore divino «ha quel tanto di volgarità che ha accettato di avere per scendere tra questi borghesi. Da L. Peroni, *Incontro con Pier Paolo Pasolini in «Inquadrature»* n.15-16, autunno '68, ora in *cittapasolini.com*, <https://www.cittapasolini.com/post/incontro-con-pier-paolo-pasolini-intervista-da-lino-peroni-1968>, consultato il 10/10/2023.

Teorema è il primo film di ambientazione borghese realizzato da Pasolini, subito seguito dal complementare *Porcile*⁴⁸. Poema di architetture prospettiche e silenzi metafisici, accomunabile in questo alle opere coeve di Michelangelo Antonioni, Pasolini non irrompe nella vita di un ristretto nucleo borghese per scandagliare i motivi interiori dietro le ragioni indagate, ma compie un viaggio inverso alla scoperta di un intero sistema, di cui l'interno borghese 'selezionato' non è che un campione esemplificativo. Questo *saggio di celluloidi*⁴⁹ si interroga su un'ipotesi di codificazione del reale, le cui fila teoriche di cui si è detto nel paragrafo precedente sono riassunte dallo stesso Pasolini nell'atto di presentare l'opera al momento dell'uscita:

Il film «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?»⁵⁰

Il quesito mira a smascherare l'inautenticità borghese attraverso la messa in scena di un "esperimento" di matrice teorica: Il teorema pasoliniano funziona esattamente come un procedimento matematico dal quale ci si attende un risultato che ne confermi la postulazione. Scendendo nello specifico della centralità del trascendente all'interno della formula, l'essenza dell'opera è tutta nel tentativo di mostrare come in epoca moderna una potente e violenta manifestazione del sacro rivelerebbe un sapere, altrimenti inaccessibile, generalmente negato dalla cultura dominante, ma in grado di metterla irrimediabilmente in crisi. Il "teorema" pasoliniano, dotato di una carica eversiva, si sviluppa in alcuni precisi passaggi che consentono di osservare il mutamento che avverrebbe in un nucleo familiare (visto quasi come un laboratorio) nel trovarsi a fare esperienza del sacro⁵¹.

Ma attenzione a ritenere l'esperimento del demiurgo Pasolini, un apologo finito e dunque dalla valenza didascalica. Il teorema in questione resta irrisolto. Come spiega lo stesso Pasolini:

«Non propongo assolutamente alcuna soluzione. Per farlo, bisognerebbe che io stesso l'avessi trovata. Teorema e Porcile non propongono né uscita né soluzione. Sono dei poemi in forma di grido di disperazione»⁵².

Una verità che per assenza di prove, e per la sua natura problematica, è solo deducibile, pur nella limpidezza dell'enunciato e nell'acutezza degli elementi in gioco: «*Io so, ma non ne ho le prove...*». E del resto, nel sistema-pensiero pasoliniano la verità, per la complessità della sua stessa natura, non può essere dimostrata se non limitandosi alla ricerca, sia pure febbrile, di "mezze verità"⁵³.

⁴⁸ *Teorema-Porcile* formano il dittico di opere nate dal corpus teatrale che Pasolini traspone sullo schermo alla fine degli anni sessanta. Tra i due film alcuni tratti di continuità, a partire dal cast (Anne Wiazemsky e Ninetto Davoli) fino al motivo del deserto, che da refrain che prende sopravvento nel finale, diventa nell'opera successiva teatro di un episodio autonomo, una realtà ancestrale che ha come unico *trait d'union* con l'episodio borghese, proprio il personaggio di Davoli, nel periodo tra i due film anche protagonista de *La sequenza del fiore di carta*. A proposito dell'origine teatrale dell'opera l'autore spiega che «Teorema era, come prima idea, una tragedia in versi, la settimana [...] poi ho sentito che l'amore tra questo visitatore divino e questi personaggi borghesi era molto più bello se silenzioso.» Da L. Peroni, *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, Op. cit.

⁴⁹ Termine ripreso da A. Barbato, *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Op. cit.

⁵⁰ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro* (a cura di J. Dufлот), Op. cit., p.85.

⁵¹ A. Barbato, *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Op. cit.

⁵² A. Spadino, *Pasolini e il cinema 'inconsumabile'. Una prospettiva critica della modernità*, Milano-Udine, Mimesis, 2012

⁵³ «Pasolini non ama - di un amore altrettanto completo e profondo - la verità: perché forse, come egli dice, "l'amore per la verità finisce col distruggere tutto, perché non c'è niente di vero". [...] questo rifiuto a conoscere, a cercare, a volere la verità, una qualsiasi verità (non relativa, ché, per verità parziali, Pasolini continuamente e donchisciottescamente si batte) ...». Da P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, Op. cit., p.85.

Dopo l'incontro col dio-visitatore e il conseguente trauma del distacco dalla sua figura, ogni personaggio, i genitori Paolo e Lucia, i figli Pietro e Odetta, la governante Emilia, essendo la natura stessa dell'esperienza da loro vissuta, per assenza di medium lessicale, non divulgabile e quindi non replicabile, sono impossibilitati a vestire i panni di testimoni del "divino": tutto ciò che potrebbero rivelare a un'eventuale platea di discepoli non è stato detto loro, né pertanto può essere detto. L'abbandono del dio-ospite genera dunque in ognuno la sensazione del vuoto, colmata a stento da tentativi vani di riconciliazione che, invece, sfociano nell'irrisolutezza se non nello strappo definitivo. L'erotismo meccanico ricercato dalla madre, lo stato catalettico e la chiusura nella creazione artistica in cui i figli rispettivamente cadono, e in modo esemplare le manifestazioni trascendenti cui la governante è vittima-artefice, sono da un lato esperienze non verbali, dall'altro espressioni di cui è possibile «fare esperienza» attraverso i sensi. Pasolini stesso, intervistato da Jean Dufлот, spiega che il solo mezzo di comunicazione tra i personaggi di *Teorema* consista in un sistema «semiologico-erotico»⁵⁴ e, paradossalmente, nel silenzio stesso, forme comunicative non verbali che caratterizzano il primo blocco narrativo del film. La radicalizzazione delle individualità borghesi, dopo la partenza dell'ospite, nega definitivamente loro la possibilità di comunicare.

La figura di Odetta esemplifica bene tutto ciò. Il mutismo nel quale si rifugia dopo la separazione dal dio assume la connotazione di una ritualità irrisolta. Ripercorre i passi dell'ospite, accompagnata da cantilene segrete che accentuano la parvenza di un gioco mentale le cui regole sono precluse allo spettatore. Guarda smarrita oltre il cancello dal quale il compianto si è dileguato e cerca le sue impronte sul prato del giardino. L'ampio uso di soggettive aumenta il senso di straniamento nel quale la ragazza è caduta. Il tentativo di "razionalizzare" le impronte, gli ultimi segni della presenza del visitatore, misurandoli con un metro, è emblema dell'impossibilità per la forma mentis borghese, di accettare lo squarcio dell'irrazionale nel quotidiano. È ripresa dall'alto, mentre in ginocchio, interrompe le sue rilevazioni. L'impotenza della sua figura è la prefigurazione della catatonìa nella quale cadrà nella successiva sequenza a lei dedicata, non prima di aver osservato un ulteriore rito vuoto, la consultazione di un album di fotografie scattate all'ospite, richiamo alla riproducibilità solo materiale dell'esperienza del sacro. L'autoreferenzialità del mondo borghese è un elemento soffocante non solo per la vitalità delle classi subalterne, come proposto nel paragrafo precedente, ma proprio a causa del venire meno di un contraltare socialmente e culturalmente attivo, implica il «Tramonto di ogni possibilità di rinnovamento sociale ed artistico»⁵⁵. È il dramma affrontato dal figlio Pietro, il quale, rifugiatosi nella pittura, e nel tentativo di cercare una formulazione teorica che lo giustifichi, insegue la chimera di una via inedita da perseguire, libera da precursori: ancora una volta, torna il motivo della riproducibilità, contestata dal ragazzo, eppure, oltre ogni schermatura dietro la quale mascherare le proprie insicurezze, gabbia dalla quale percepisce l'impossibilità di una fuga. L'avanguardia macchinosamente generata si pone già nell'alveo dello sfruttamento commerciale dell'arte contemporanea. Egli è consapevole del vuoto che cela la sua arte⁵⁶.

⁵⁴ P.P., Pasolini, *Ibid.*

⁵⁵ A. Barbato, *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Op. cit.

⁵⁶ Parallelamente all'uscita di *Teorema*, nell'autunno del '68, anche Elio Petri, nel thriller *Un tranquillo posto di campagna*, rappresenterà il tema dell'alienazione provocata dall'estro artistico costretto nel margine dei circuiti commerciali.

Inevitabilmente, anche i rapporti amorosi inseguiti dalla madre sono reiterazioni impossibili di un'esperienza irripetibile. In essi si cela una funebre chiusura nella propria interiorità, laddove i giovani amanti occasionali diventano i mezzi per veicolare un messaggio ormai privo di destinatario⁵⁷. Barbato sottolinea come *Teorema* si proponga di «dimostrare la pochezza della ragione individuale borghese di fronte alla forza universale del sacro»⁵⁸. Pasolini, prendendo a modello le teorie di Horkheimer, esponente della scuola di Francoforte, compie un tentativo di contrapposizione della Ragione Oggettiva, «una sorta di attività conoscitiva capace di sondare l'inconscio mediante l'esercizio della poesia»⁵⁹, alla Ragione Dominante che connota la razionalità, «autarchica», della borghesia. La sopravvivenza di quest'ultima è legata infatti alla necessaria omologazione ed assimilazione di ogni elemento estraneo a sé, «trovando però, nella radicale alterità rappresentata dall'esperienza del sacro, la miccia che fa esplodere i muri delle sue convenzioni»⁶⁰. Il cineasta, dunque, mette in evidenza le potenzialità sovversive, e per questo passibili di censura, della sacralità nel quotidiano:

La tesi pasoliniana è che l'irruzione del sacro, inteso come potenza superindividuale - proprio per questo occultata dalla prassi borghese ontologicamente individualista - in un contesto rigido ed autoreferenziale come quello rappresentato da una famiglia borghese, metterebbe in crisi il corso irreal e pacato dell'esistenza che i suoi componenti conducevano adagiandosi su una falsa idea del mondo e di sé stessi. L'incontro con il divino paleserebbe l'inautenticità di tali esistenze, consegnandole ad un vuoto perpetuo che nasce proprio dall'incapacità dell'uomo borghese di stabilire un rapporto dialogico con tutto quello che non può essere ricondotto alla sua 'Ragione Dominante'; vale a dire quella ragione di matrice illuminista che guida l'ordine falsamente razionale del mondo moderno, e che viene appunto 'smascherata' una volta posta di fronte al mistero del sacro⁶¹.

Il sacro è dunque il detonatore delle metamorfosi: lo scontro, inevitabile, è quello tra le connotazioni impersonificate dal misterioso ospite (l'atemporalità, l'eternità, la non finitezza), e la dimensione chiusa sul presente, ombelicale, della borghesia, incarnata da una famiglia ormai ridotta a semplice ricordo convenzionale di individualità. Si noti come i pochi momenti conviviali tra i membri del nucleo, in cui tutti i membri appaiono contemporaneamente sul piano del profilmico, siano segnati dalla convenzionalità: il pranzo durante il quale viene annunciata, attraverso una missiva, la venuta dell'ospite; la scena gemella nella quale la tavolata è ripresa dalla stessa inquadratura in camera fissa, e nella quale all'ospite, seduto tra i commensali, è annunciata, con le stesse modalità, la fine della sua permanenza; la veglia al capezzale di Odetta. L'uso espressionistico del colore rende il primo di questi momenti, un punto di svolta, col passaggio dal seppia al colore ad acuire la percezione del cambiamento che la figura divina ha portato nelle loro vite. Si tratta di episodi tanto sporadici quanto formali, privi di slanci affettivi. La famiglia borghese della seconda metà degli anni '60, è per Pasolini, il simulacro di una famiglia.

⁵⁷ La moglie Lucia tenta invano di riprodurre l'incontro adescando giovani vagamente somiglianti all'ospite: è un vano simulacro cui alla fine preferisce sostituirvi la pratica religiosa confessionale. Siamo tenuti a pensare, seguendo la formulazione del Teorema, che anche questa sarà una riproduzione formale e vuota dell'esperienza religiosa.

⁵⁸ A. Barbato, *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Op. cit.

⁵⁹ A. Barbato, *Ibid.*

⁶⁰ A. Barbato, *Ibid.*

⁶¹ A. Barbato, *Ibid.*

2.2 Rappresentare il sacro

Il senso di ambigua sacralità che pervade gli spazi e anima le dinamiche relazionali tra i personaggi osservati, sembra aderire pienamente alle teorizzazioni del teologo luterano Rudolf Otto, della cui influenza dei suoi scritti in Pasolini si è già scritto. In particolare, sono le figure della serva Emilia e di Paolo, l'austero capofamiglia alla guida di un'importante industria, nonché delle mutazioni avvenute in loro dopo l'abbandono dell'ospite, a rispecchiare alcuni degli elementi chiave contenuti in *Das Heilige*⁶². Paolo ed Emilia rappresentano la natura duplice del sacro così come Otto l'ha teorizzato: la "numinosa presenza", che genera terrore e ammirazione, attraverso le categorie del *tremendum*, del *mysterium* e del *fascinans*. Secondo Otto, il *mysterium* è il momento in cui il sacro si palesa in tutta la sua imponderabilità, generando stupore e sconcerto: il *mirum*, o completamente altro, si oppone alla ragione. Il *mysterium* genera il *tremendum*, ovvero il senso di vertiginosa inferiorità rispetto al sacro che scuote la coscienza individuale. Al *tremendum* si oppone il *fascinans*, la disposizione di beatitudine e interposta tra l'uomo e la percezione del divino⁶³. Quest'originale fenomenologia dell'esperienza religiosa implica diverse sfumature di adesione, che Pasolini rielabora sul piano della lotta di classe e delle considerazioni sulla marginalizzazione del mondo contadino dal quale Emilia proviene:

Questo apprendimento è immediato in coloro che Otto chiama i profeti, è mediato nei fedeli. Tale teoria sottolinea il carattere irriducibile del sentimento del sacro, carattere sul quale si fonda l'istinto religioso dell'uomo». Un'ottica simile, sebbene innestata su una visione classista del mondo e mediata da una prospettiva antropologica, plasma Teorema, la cui tesi, in termini ottiani, potrebbe essere così formulata: per gli umili di Pasolini l'apprendimento del numinoso è immediato né più né meno che per i profeti di Otto, laddove invece alla classe borghese risulta inesorabilmente interdetto. L'estasi divina è infatti concessa in Teorema unicamente alla serva Emilia, che a contatto con il sacro diventa santa e fa miracoli, mentre gli altri personaggi sono lasciati nello smarrimento più disperato⁶⁴.

⁶² Otto R., *Il sacro*, Milano, SE, 2009

⁶³ Per un approfondimento delle categorie ottiane si rimanda a T. Subini, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Op. cit.

⁶⁴ T. Subini. *Ibid.* p. 84-85

Lo scarto decisivo verso l'impossibilità di percepire il numinoso, avviene, per Pasolini, con la sostituzione del termine *coscienza* alla nozione di anima. È solo riconoscendo l'esistenza di quest'ultima, secondo Conti Calabrese, che «diviene possibile entrare in contatto con ciò che si manifesta come radicalmente altro»⁶⁵. La medesima disposizione, secondo il regista, è «rintracciabile nei sottoproletari, o comunque nei ceti sociali e nelle etnie che non presentano la coscienza “determinata” storicamente come quella borghese»⁶⁶.

Emilia, nella sua incarnazione di domestica al servizio della famiglia borghese, dalla quale, riesce tuttavia a conservare un'integrità mutuata dalle sue umili origini, e dunque dalla sua diversità impostazione culturale, è «priva di una coscienza di sé così pronunciata e determinata da impedirle, come per la coscienza borghese, di accogliere ed essere disponibile a stabilire un'immediata relazione con l'alterità»⁶⁷. Anche il modo di sedurre-essere sedotta dell'ospite è diverso rispetto ai membri del nucleo: La prima manifestazione di attrazione per il dio-visitatore, è non a caso, un atto servile, di sottomissione ossequiosa. L'atteggiamento di enfatica prodigazione nel rimuovere la cenere dai pantaloni, palesando il desiderio di essere notata, e forse ricordata, dell'ospite, è lo stesso atteggiamento con il quale, in seguito, si reca a pregare nell'altarino allestito in una dependance della villa. Tutta la devozione di Emilia per l'ospite si palesa, al momento del congedo, nel 'rituale' della preparazione della valigia, aiutando poi il visitatore, insistendo nel dividerne il peso dal portone centrale dell'abitazione fino all'importante cancello che incornicia l'uscita di scena del personaggio. Netto è il contrasto con l'apparente affabilità ostentata dai membri della famiglia alla presenza dell'ospite, al pari dell'altrettanto distacco esibito, formalmente, durante la separazione, in realtà sintomo dell'incapacità di elaborazione della perdita.

⁶⁵ G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Op. cit., p. 96

⁶⁶ G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Op. cit., *idem*. Alessandro Barbato fornisce una contestualizzazione approfondita del concetto sopra riportato: «Analizzando la mentalità borghese, il regista alludeva a quella che venne da lui definita 'sostituzione' dell'idea di anima con quella di coscienza: un avvicendamento che comporta la riduzione dell'ampiezza dell'anima ed un irrigidimento dell'io in una forma di coscienza dogmatica portata ad escludere tutto ciò da cui, in un certo senso, essa è emersa. Il riferimento, chiaro, è alla teoria dell'archetipo così come essa venne formulata in testi come *Prolegomeni ad uno studio scientifico della mitologia*, saggio che nacque dalla collaborazione tra C.G. Jung e lo storico delle religioni K. Kerényi, e che, con tutta probabilità, Pasolini conosceva, essendo stato pubblicato per la prima volta in Italia nel 1948 da Einaudi nell'ambito della *Collana viola*, diretta da Pavese e De Martino, di cui il Nostro era appunto un appassionato lettore». Da A. Barbato, *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Op. cit.

⁶⁷ G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Op. cit., p. 94

Pasolini decide di inaugurare il ritorno a casa della *figliola prodiga* attraverso una soggettiva che la immette nella sua "corte dei miracoli". Tenuta a vista da due bambini, e in seguito, dai membri della comunità contadina, la donna appare decisa a immolarsi nel suo percorso ascetico. Un quarto stato di contadini la raggiunge nel suo spazio di contemplazione, porgendole un pargolo ricoperto di pustole. Lo sguardo di Emilia è basso, assorto. Nell'alternanza di primi piani della donna e del piccolo, visibilmente turbato, intercorre la forza del trascendente, sollecitato dal trepidante silenzio della folla. Un segno della croce, il volto gaudente dell'uomo che regge tra le braccia il bambino, e ancora un primo piano del fanciullo, questa volta un volto radioso e privo di impurità, seguito, per richiamo formale dall'espressione serena della stessa Emilia. Pasolini e il montatore Nino Baragli sembrano richiamare in modo esplicito le inquadrature e stile di montaggio dell'episodio della guarigione del lebbroso compiuta da Cristo ne *Il Vangelo secondo Matteo*. «Va' e non raccontarlo a nessuno» invita Gesù al miracolato. L'esperienza miracolosa intercorsa tra Emilia e il bambino è priva di segni comunicativi verbali. La folla si adatta subito alle regole del dialogo, inginocchiandosi e facendo dei propri corpi, l'unico mezzo di comunicazione. L'ascesi sarà completa con la levitazione della donna, accolta da una silenziosa folla accorsa in preghiera ma annunciata a festa dalle campane. Come sottolinea Barbato, la conclusione del suo percorso mistico si concluderà facendosi sotterrare da un'anziana aiutante, significativamente interpretata da Susanna Pasolini, un gesto che «allude alla morte proprio laddove sorge la vita, concretizzando così la tanto agognata coincidenza degli opposti teorizzata da Jung e Kerényi»⁶⁸.

Il fenomeno della levitazione offre a Pasolini l'occasione di porsi alcune domande che

aprono un interessante sviluppo alla sua visione del sacro, collocandola in una prospettiva decisamente polemica verso l'ordine della cultura e della coscienza borghese. E inizia con il domandarsi perché Dio scelga per manifestarsi una donna del popolo autrice di miracoli ed escluda i borghesi, evidentemente privi di un reale sentimento del sacro che, anche se posti di fronte a un miracolo, alla presenza di un "totalmente altro", risultano incapaci di mettere in discussione quell'idea falsa di sé basata su un presunto senso di 'moralità'. Ogni esperienza religiosa si riduce nella borghesia a una esperienza morale?⁶⁹

⁶⁸ Da A. Barbato, *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Op. cit.

⁶⁹ G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Op. cit.

Il teorema senza risposte orchestrato dall'autore non può avere per risultato che delle suggestioni. Se Emilia ha fatto esperienza del *fascinans* ottiano, cadendo nel rapimento mistico generato dall'aspetto beatificante del sacro, Paolo incarna l'altra faccia della duplice realtà del numinoso, il *tremendum* che genera sgomento. La sua spoliazione è un chiaro rimando francescano che va a completare attraverso la semantica del gesto (ancora una volta, un linguaggio non verbale) la decisione di donare la sua fabbrica agli operai. Paolo rinuncia a ciò che più lo indentifica, la sua divisa da borghese, nel cuore della Stazione Centrale di Milano, colpendo la città nel cuore della sua convenzionalità. Uno *skandalon* pubblico, esteriore, cioè tentativo estremo di comunicazione, seguito dallo *skandalon* interiore: l'ultima sequenza del grido, come l'accecamento di Edipo, è una presa di consapevolezza che genera nell'uomo uno strappo irrimediabile. L'urlo disperato, e al contempo, liberatorio dell'uomo, prosegue extradiegeticamente, per qualche secondo, sui titoli di coda, come in un tentativo dei motivi dell'opera di superare il recinto della finzione artistica e oltrepassare la gabbia dello schermo: una problematica eredità da lasciare allo spettatore. Si noti come, nelle prime intenzioni dell'autore, poi frenate e infine soffocate da difficoltà produttive, a Teorema avrebbe dovuto fare seguito il film su San Paolo. Non possono allora non colpire i *trait d'union* tra le due opere: il nome del capofamiglia, il grido nel deserto, che per *l'apostolo dei gentili* avrebbe assunto la forma della conversione. Il finale di *Teorema*, come possibile punto di partenza della nuova opera:

Il *San Paolo*, interpretabile quale ideale proseguimento di *Teorema* è un ulteriore passo della riflessione pasoliniana che qui sembra indirizzata a ricercare un nuovo modo di corrispondere 'culturalmente' all'appello del sacro, e perciò assume anche i caratteri di una più decisa e diretta provocazione, una sfida appunto, tesa ad evocarlo nello stesso deserto della modernità, in una situazione in cui l'uomo è incapace d'ascolto⁷⁰.

Una figura, quella di Paolo di Tarso, che Pasolini rilegge ancora una volta nell'ottica di una scissione interiore, quella tra la spinta al misticismo irrazionale, condizione naturale nell'uomo⁷¹, il *Trasumanar*, e l'*Organizzar* di impronta culturale borghese che porterà alla codificazione del messaggio evangelico nell'organizzazione ecclesiastica.

⁷⁰ G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Op. cit.

⁷¹ «il "misticismo" è per Pasolini la prova della volontà dell'uomo di essere tutt'uno con i cicli del cosmo e, nel tentativo di giungere a una totale identificazione con esso, di aspirare a diventarne parte integrante e condividerne intimamente la sacralità». G. Conti Calabrese, *Ibid.*

I CANNIBALI

3. L'istantanea di un mito

Liliana Cavani ha voluto non tanto attualizzare un mito, quanto coinvolgere lo spettatore, a livello emotivo e razionale, in fatti e situazioni che non possono non riguardarlo, dato che il fascismo è alle porte.

G. Rondolino, dal Catalogo Bolaffi del Cinema italiano 1966/1975 ⁷²

Reduce dai successi e dalle polemiche del *Francesco* realizzato in due puntate per la Rai nel 1966 e dal *Galileo* commissionato e poi ripudiato dallo stesso servizio pubblico, nel maggio '70 Liliana Cavani presenta, in occasione della seconda edizione della *Quinzane des realitateurs* di Cannes, il suo primo lungometraggio non realizzato su commissione, affidandosi ad una produzione indipendente, la Euro International Film di Enzo Doria. Un altro maggio francese per un'opera girata nel '69 e concepita nel *sessantotto*, dunque inevitabile istantanea di un momento, seppur epocale, e allo stesso tempo rilettura di un classico della tragedia greca, l'*Antigone*⁷³, per sua natura atemporale. Attraverso la trasfigurazione allegorica di una sensazione di pericolo imminente che serpeggia nella società, il film tocca dei nervi scoperti nella percezione di spettatori e critica: «il mito racconta una storia che potrebbe essere accaduta o non potrebbe mai accadere, però potrebbe accadere, quindi allarma gli spettatori» afferma la stessa cineasta emiliana⁷⁴. Emblematica l'analisi di Gianni Rondolino citata in apertura, tratta dal Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1966/1975, segno dell'effettiva capacità destabilizzante della pellicola in relazione al clima politico coevo. Anche passando in rassegna alcune delle analisi più attigue all'uscita del film, ne esce il ritratto di «un'analisi spettrale della realtà»⁷⁵: per Giovanni Raboni *I cannibali* è «un impasto singolare e affascinante di realtà e simboli» («Avvenire», 6 maggio '70), mentre Leo Pestelli definisce l'opera «una profezia medievale che attraverso il mezzo cinematografico si fa "Trionfo della morte"»⁷⁶ («La Stampa», 1 maggio '70). Per stessa ammissione dell'autrice, il film è un «happening»⁷⁷. Partendo dalla trama dell'*Antigone*, l'opera riesce a inserirsi dialetticamente in un discorso sulla contemporaneità, attraverso il *trait d'union* di temi universali come la libertà e il potere. La tragedia greca è dunque l'espedito attraverso cui, ponendosi fuori dal tempo, e dunque assumendo così una posizione eccentrica, è possibile fornire una lettura universale del presente⁷⁸.

⁷² G. Rondolino (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano. 1966/1975: tutti i film degli ultimi 10 anni*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1975

⁷³ La tragedia sofoclea fu portata in scena per la prima volta nel 442 a.C., in occasione degli agoni tragici delle Grandi Dionisie. Sofocle, *Edipo Re*, *Edipo a Colono*, *Antigone*, Milano, Mondadori, 2022

⁷⁴ dell'intervista contenuta nel DVD de *I cannibali*, pubblicato da Rarovideo.

⁷⁵ C. Tiso, *Liliana Cavani*, Firenze, La Nuova Italia, 1975

⁷⁶ Pestelli, critico e linguista, membro della giuria presieduta da Ingmar Bergman a Cannes '73, sembra alludere a quei Misteri medievali che, evolutisi dal dramma liturgico, furono le prime manifestazioni teatrali in volgare capaci di unire sacro e profano, spesso attraverso diverse chiavi di lettura. Per gettare un suggestivo ponte tra due opere con alcuni singoli tratti in comune, Pasolini definì *Salò* «un mistero medievale, ossia una "sacra rappresentazione", dove ogni parola e ogni evento rimanda ad altro, in una chiave metaforica». Da R. Chiesi, *"Salò": il male dell'uomo contro l'uomo*. Consultato in <http://www.centrostudiopierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/salo-una-discesa-agli-inferi-del-male-di-roberto-chiesi/>

⁷⁷ F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Recco (Genova), Le Mani, 2011

⁷⁸ G. Marrone, *Lo sguardo e il labirinto. Il cinema di Liliana Cavani*, Venezia, Marsilio, 2003

Il «mito in progress»⁷⁹ è possibile proprio nello spazio tra indeterminato e determinabile che la tragedia greca offre in dote. Liliana Cavani, lo scrittore Italo Moscati e l'ex partigiano Fabrizio Onofri, sceneggiatori dell'opera, del resto trasportano la tragedia in un tempo certamente indefinito ma connotato per assomigliare al 1969, dando al film le fattezze di una profezia su un futuro prossimo. Nell'esperimento distopico-fantascientifico che Elio Petri compie alcuni anni prima con *La decima vittima* (1965), l'autore prova a realizzare, per sua stessa ammissione, «una trasposizione allegorica di aspirazioni ed inquietudini dell'oggi dove verranno fustigati certi costumi, la ferocia dei rapporti individuali e collettivi, l'arrivismo sociale dei tempi moderni»⁸⁰. Per realizzare la cornice del suo apologo sulla contemporaneità, un'operazione concettualmente simile a quella de *I cannibali*, Petri sceglie di ambientare l'azione in un futuro ugualmente indefinito, eppure a partire dell'ambientazione metafisica ricostruita all'Eur di Roma, caratterizzato da uno stile e da situazioni che ammiccano alla science fiction e ad una stilizzazione avveniristica che l'occhio dello spettatore non può avvertire come imminenti⁸¹. Al contrario, sin dalla prima scioccante sequenza della fucilazione dei bambini, e procedendo con la caratterizzazione di un potere arroccato in sé stesso fino ad assumere i connotati di un'autocrazia a trazione militare, *I cannibali* mostra una realtà altra rispetto all'Italia coeva, ma che è percepita come possibile. «Più che un modello, io cerco uno stimolo nel passato»⁸² afferma Liliana Cavani a proposito della scelta *a posteriori* della tragedia come contenitore di temi universali. Del resto, utilizzare proprio il corpo di Antigone, la fanciulla che sfida la legge per dare sepoltura al fratello, per dare una lettura dei traumi del presente, è un'operazione riproposta con una certa frequenza nel corso della storia della drammaturgia moderna e contemporanea: da Vittorio Alfieri a Brecht e Anouilh, fino al Living Theatre che nel 1967, che utilizza espressamente la tragedia di Sofocle come manifesto antibellicista contro la Guerra del Vietnam⁸³.

Non sorprende scoprire la stima dell'autrice per questa versione del dramma, come afferma la stessa regista a Guido Almansi in occasione del suo libro-intervista *Tra cinema e teatro*:

Sono stata una fan del Living Theatre [...] Antigone del Living con Judith Malina nel ruolo della protagonista (la trovai dopo dietro le quinte, sposata, sdraiata su due sedie, piccola, incinta di sette mesi) mi piacque molto e pensai che erano andati molto vicino al cuore del teatro greco⁸⁴.

⁷⁹ Il concetto di «mito in progress» è tracciato da Riccardo Palladino a partire dalla definizione di Ciriaco Tiso su un cinema, quello della Cavani, alla costante ricerca «del mito e della mitologia oltre la leggenda e ogni sua copertura», da catturare nell'attimo in cui si compie. da R. Palladino, *I cannibali*, contenuto in G. Martini, P. Raimondi Cominesi, D. Zanza, *Una regione piena di cinema*. Liliana Cavani, Edizioni Falsopiano, 2008

⁸⁰ da «Stampa Sera», n. 35, anno 96, 12 febbraio 1964

⁸¹ A. Rossi, *Elio Petri*, Firenze, La Nuova Italia, 1979

⁸² C. Clouzot, *Entretien: Liliana Cavani, le mythe, le sexe et la révolte*, «Ecran 74», n. 26, giugno 1974

⁸³ Per un approfondimento del tema si rimanda a E. Marinai, *Antigone* di Sofocle-Brecht per il Living Theatre, Pisa, ETS, 2014 e all'articolo di I. Rossini, *Teatro in video. Antigone, Living Theatre* da Teatrocritica.net, consultabile al link <https://www.teatrocritica.net/2020/05/teatro-in-video-antigone-living-theatre/>

⁸⁴ G. Almansi., *Tra cinema e teatro. Conversazioni con Liliana Cavani, Vittorio Gassman, Gabriele Lavia, Mario Martone, Giuseppe Patroni Griffi, Luca Ronconi, Maurizio Scaparro*, Venezia, Marsilio, 1995

Decisamente più controversa è la questione delle affinità-divergenze tra l'autrice e il magistero brechtiano. Liliana Cavani prende pubblicamente le distanze dal teatro del drammaturgo tedesco, di matrice marcatamente politica, fondato sullo straniamento e sulla rottura dell'illusione scenica:

L'illusione fisica sta allo spettacolo come la carne al corpo. Il «messaggio», «l'impegno sociale» o qualsivoglia teoria sono componenti mortuarie. Se ci sono non le devo avvertire [...] [Brecht] per anni è stato l'autore cult e *cultura* per antonomasia (anche i suoi testi più tediosi fra i quali metto il Galileo).⁸⁵

Uno smarcamento che stupisce. In primis, il debutto sul grande schermo della Cavani è avvenuto, proprio negli anni di massima popolarità del teatro brechtiano, con due opere trasposte anche dal drammaturgo tedesco. Per quanto concerne *Antigone*, pur senza sposarne forma e intenti, nella polarizzazione del conflitto tra individuo e stato fino a una certa idealizzazione dei rispettivi rappresentanti, *I cannibali* sembra convergere con l'idea di base del drammaturgo tedesco, come sottolineato da Palladino⁸⁶. Inoltre, la versione della tragedia portata in scena dal Living Theatre a partire dal '67, è una ripresa dell'adattamento brechtiano. Ne *I cannibali* l'afflato sovversivo e "sacerdotale" della compagnia di Medina e Beck⁸⁷ si palesa attraverso gli epigoni della Comunità teatrale Emilia Romagna, i cui attori impersonano il gruppo di internati nel manicomio-prigione che nel finale darà un seguito all'opera umana di Antigone e Tiresia. La stagione del teatro di corpo e azione che sostituisce al dominio della parola l'incombenza del visuale, di cui il Living è portavoce⁸⁸, riecheggia nelle sequenze propriamente teatrali e corporee del film, basti citare la sequenza della danza-gioco nell'ora d'aria in cui i prigionieri danno sfogo a impulsi contemporaneamente bestiali e infantili. Tiresia, spogliato della tradizionale cecità, a causa dell'intraducibilità della sua lingua ancestrale nel mondo moderno nel quale irrompe, è condannato a un mutismo di matrice culturale. È testimone di eventi che non può raccontare⁸⁹. Il dialogo con Antigone, un'affinità elettiva, si regge su segni universali, gesti e movimenti che provano sequenza dopo sequenza la conferma della loro fiducia reciproca, provata da un comune «sentire puro e vergine»⁹⁰, fino al momento dell'esecuzione che ne lega definitivamente i destini. Con parole della stessa cineasta, ne *I cannibali* assistiamo al tentativo, in perfetta simbiosi con il teatro del Living e della Comunità teatrale Emilia Romagna, di «recuperare il valore del silenzio, della gestualità pura, del gesto come parola»⁹¹. Il prevalere del movimento sui dialoghi è anche un espediente per eludere le formalità del linguaggio contestatario, secondo la Cavani «già divenuto cliché nel 1969-70» senza rinunciare a portare avanti, attraverso Antigone e *l'Antigone*, una lettura generazionale del presente⁹².

⁸⁵ G. Almansi, *Tra cinema e teatro. Conversazioni con Liliana Cavani...*, Op.cit.

⁸⁶ R. Palladino, *I cannibali*, Op.cit.

⁸⁷ Negli stessi anni, Beck e Molina faranno alcune incursioni cinematografiche: Nel 1967 Pasolini affiderà al fondatore della compagnia proprio il ruolo di Tiresia nell'*Edipo Re*, mentre l'intera compagnia nel '70 prenderà parte ad *Agonia*, episodio del film collettivo *Amore e rabbia* diretto da Bernardo Bertolucci, una metafora poetica del dolore e del lutto.

⁸⁸ Alongi R., *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, Utet Università, 2008

⁸⁹ «Gridando una parola incomprensibile - «senà» - rincorre i bambini, che scappano tra le dune, fino a che i colpi di fucile sparati da uomini improvvisamente spuntati dai cespugli li freddano. L'uomo guarda l'accaduto». Da F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Op.cit. Gaetana Marrone riconduce le rare espressioni verbali di Tiresia a un dialetto africano. Da *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Op.cit.

⁹⁰ R. Palladino, *I cannibali*, Op.cit.

⁹¹ M. Blume, *Liliana Cavani and the Young*, International Herald Tribune, 15-16 aprile 1972

⁹² «*I cannibali* non è la cronaca di una rivoluzione (il linguaggio sarebbe stato altro), ma l'analisi spettrale di una realtà che trascende i singoli episodi che caratterizzano la contestazione: credo di aver fatto un discorso globale, soprattutto un discorso generazionale». Intervista a Liliana Cavani da C. Clouzot, *Entretien: Liliana Cavani, le mythe, le sexe et la révolte*, Op.cit.

3.1 Un antivangelo dell'empatia

«Molte sono le cose mirabili, ma nessuna
è più mirabile dell'uomo.»
(Sofocle, *Antigone*, vv. 332-333)

Sin dal *Francesco* televisivo del '66, Liliana Cavani ha dovuto combattere per sfuggire alle etichette assegnate dalla critica, su tutte quella di "cattolica del dissenso", o di rappresentante della svolta progressista nella chiesa sull'onda del Concilio Vaticano II⁹³. In realtà, l'interesse della cineasta per le complicate questioni del cristianesimo post-conciliare è limitato e successivo allo svolgimento dello stesso congresso, e al contrario, sembra partire da un bagaglio (anche) cristiano per allargare il discorso a un'umanità presa in campo totale⁹⁴. Parimenti, intervistata da "La Stampa" nell'agosto '69, rivendica la sua posizione indipendente a livello culturale, religioso e politico rifiutando anche la definizione di «regista anticlericale», approfondendo allo stesso tempo il personale concetto di anticlericalismo:

Non mi piacciono le etichette. Io sono anticlericale, semplicemente. Ma la mia polemica è contro tutte le forme di clericalismo, non soltanto quello cattolico. Anche il partito comunista è clericale. [...] Io credo alla religione, non alle strutture. In chiesa vanno i comunisti di Carpi, la mia città. Non osano abbandonare il partito, ma non vogliono neppure rinunciare al benessere che hanno raggiunto. La Chiesa rappresenta un elemento rassicurante, che li integra nella società dei consumi; e permette loro, con l'altra parte della loro anima di sperare nella rivoluzione.⁹⁵

Un film come *I cannibali*, connotato da allegorie evocative ed ancestrali, non poteva certo sfuggire ad analoghe semplificazioni. Cavani e Moscati respingono con forza questa attribuzione schematica:

Una parte della critica si è affrettata a ricorrere ad un'etichetta: il film - hanno scritto alcuni - è «cattolico di sinistra». È un'etichetta che gli autori respingono perché come tutte le etichette ha un significato riduttivo e perché il «cattolico di sinistra» è molto spesso un tipo di intellettuale che si presenta nei fatti omogeneo a un sistema contestato a parole⁹⁶.

«Nella contestazione» - afferma la regista - «la parola è già l'inizio del compromesso, della sconfitta»⁹⁷.

⁹³ Morandini jr.: La si può definire cattolica del dissenso? Morandini sr.: Sì, in un certo senso. Scrisi un articolo a caldo [...]: «s'ha da dire subito che se nel Seicento del Galileo dell'ateo Brecht c'è il Novecento sgomentante di Hiroshima, in quello della cristiana Cavani affiora il problema di ogni tempo, ma specialmente attuale nei nostri anni post conciliari, del dialogo tra uomo di cultura e autorità, tra il credente e la chiesa». Da Morandini M. sr., Morandini M. jr., *I Morandini delle donne. 60 anni di cinema italiano al femminile*, Castelli Romani, Iacobelli, 2010

⁹⁴ È quanto affermato dalla stessa regista intervistata da Massimo Bernardini ne "La tv di Liliana Cavani. Un romanzo di formazione", programma disponibile su Rai Play.

⁹⁵ G. Calcagno, *La regista del «Galileo» spiega perché fa dei film anticlericali*, «La Stampa», 21 Agosto 1969

⁹⁶ I. Moscati, da "Cattolico di sinistra": un'etichetta che respingiamo, «Cineforum», 97, agosto 1970

⁹⁷ C. Clouzot, *Entretien: Liliana Cavani, le mythe, le sexe et la révolte*, Op.cit.

Quella che Grazzini definisce «una cruda parabola evangelica»⁹⁸ è difatti, nella rinuncia alla divulgazione verbale della rivelazione (il fiorire della resistenza contro il potere repressivo), la figurazione di un antivangelo⁹⁹. In una sorta di rivincita della *biblia pauperum* sul sermone, i nuovi adepti, gli internati del manicomio, aderiscono allo slancio per esperienza non mediata¹⁰⁰. È la stessa disposizione «sperimentale» che permette all'Antigone interpretata da Britt Ekland, un personaggio in fieri, di scoprire in sé il germoglio di una «religione dell'amore». È attraverso questa che riesce a trasformare l'impulso affettivo della cura delle spoglie fraterne, una pietas privata e dunque ancora per certi versi borghese («io non lascio mio fratello per la strada come questi» è la prima battuta che pronuncia nel film), in un afflato di empatia universale. L'azione sovversiva del furto dei cadaveri, per la quale sfida la sua incolumità e che la trasfigura nella «folle che possiede il divino in sé»¹⁰¹, come le successive funzioni religiose che terminano nella tumulazione, sono possibili grazie all'appoggio di Tiresia, la figura attraverso cui il mistero del sacro si palesa con forza. Sin dalla prima sequenza dell'apparizione sulla spiaggia, Tiresia è una presenza di rottura che annuncia un cambiamento. Più che un vate della Grecia dell'età classica, Pierre Clementi sembra dare corpo a un dio pagano nato dalla spuma marina¹⁰², o a un nuovo messia biblico chiamato a salvare la terra dall'Apocalisse e redimere quei pochi umani ancora sensibili al dolore altrui. È «il rivoluzionario del domani»¹⁰³, che allo stesso tempo, con la sua apparizione, veste la tragedia di attributi ancestrali¹⁰⁴. Così come la tragedia è il presupposto per poter mettere in scena la violenza dello stato e la ribellione degli oppressi, il ricorso all'immaginario antropologico-religioso, frutto di un percorso di ricerca dell'autrice¹⁰⁵, non è il culmine dell'opera, ma il modo per arrivare a proporre «una meditazione di ordine spirituale sul mondo giovanile»¹⁰⁶ da opporre all'individualismo e al "religioso" rispetto delle formalità esteriori propri della classe borghese. È forse, in modo preminente, l'aspetto rituale della purificazione e tumulazione dei corpi dei ribelli e il ricorso a simboli antropologico-religiosi ad aver generato nella critica l'idea che la chiave interpretativa dell'opera fosse nell'ascrivibilità di questi oggetti-culto archetipici a una precisa origine, e ancora una volta, a una precisa etichetta. La convergenza di elementi tribali, magici e ritualistici comuni a diverse confessioni religiose, uniti a simboli dalla più immediata interpretazione cristiana¹⁰⁷, «mistiche soluzioni cristo-pagano-terzomondiste» come sottolinea polemicamente Goffredo Fofi¹⁰⁸, sono la traduzione della «nuda verità del mito in segni e simboli primitivi che funzionano come prodigi interpretativi degli eventi drammatici»¹⁰⁹.

⁹⁸ G. Grazzini, *I cannibali*, «Corriere della sera», 3 maggio 1970

⁹⁹ Vangelo, dal lat. tardo, crist., evangelium, adattamento del gr. crist. εὐαγγέλιον, propr. «buona novella», comp. di εὖ «bene, buono» e ἄγγελος, «messaggero, annuncio». Da *Treccani.it*, <https://www.treccani.it/vocabolario/vangelo/>, consultato il 24/9/23

¹⁰⁰ Idea che sembra riflettere il pensiero di Tommaso Campanella: a causa di guerre e tirannidi il nesso tra *verba* e *res* si è spezzato, e può essere ricomposto solo con la riscoperta delle basi naturali del linguaggio. Da G. Alfano, P. Italia, E. Russo, F. Tomasi, *Letteratura italiana. Da Tasso a fine Ottocento*, Mondadori, Città di Castello (PG), 2020.

¹⁰¹ F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Op.cit.

¹⁰² Si noti la frequenza di elementi legati al mare che connotano Tiresia, come il pesce e la conchiglia.

¹⁰³ G. Marrone, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Op.cit.

¹⁰⁴ Gian Piero Brunetta accosta *I cannibali* a *Porcile* e *Edipo Re*, film dalla dualità mitica, (connotata da elementi primitivi) e contemporanea. Curiosamente, in *Porcile*, Pierre Clementi interpreta il ruolo di un cannibale. Da G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1982

¹⁰⁵ F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Op.cit.

¹⁰⁶ F. Brignoli, *Ibid.*

¹⁰⁷ La fonte, l'uva, il pane, il pesce, *iktus* paleocristiano ma anche simbolo dell'azione senza parola. Per Francesca Brignoli, «ancor più che simboli da sciogliere, sono i segni più evidenti di un necessario legame con le origini». *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Op.cit.

¹⁰⁸ G. Fofi, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Milano, Feltrinelli, 1971

¹⁰⁹ G. Marrone, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Op.cit.

È utile, a questo punto, pensare agli statuti della tragedia secondo la *Poetica* di Aristotele. Leggiamo, dal "Nuovo Manuale di storia del teatro" di Roberto Alongi:

Per la spiritualità cristiana non c'è rigida separazione degli stili, quello sublime o tragico da un lato, e quello umile o comico dall'altro. Cristo rappresenta la contaminazione piena degli stili: è il massimo di sublime, è il dio incarnato, che sperimenta le brutture e le ignominie del mondo, che patisce il «disonor del Golgota», come dirà Il Cinque Maggio di Manzoni, che muore cioè di una morte vergognosa e infamante per la mentalità del tempo (quella riservata agli schiavi che erano fuggiti), nudo sulla croce. L'eroe della tragedia greca cade ma conserva intatta la sua dignità; Cristo è il modello di un eroe non tragico, è un eroe bastonato, offeso, umiliato, sputacchiato. E proprio perché la prospettiva cambia totalmente, anche la scena teatrale non potrebbe non rinnovarsi completamente rispetto agli schemi del mondo classico¹¹⁰.

È nella presa di distanza dalla tragedia da cui spontaneamente germinerebbero, ma dalla quale finiscono inevitabilmente per allontanarsi nel momento in cui perdono la loro dignità tragica, che Antigone e Tiresia svestono i panni di personaggi esemplari del dramma per diventare figure cristologiche. Non si può non pensare agli "sputacchiamenti" e alle irrisioni subite da Antigone nel suo personale calvario attraverso studi televisivi, strade e palazzi istituzionali. La superiorità dei due giovani ribelli nei confronti dell'apparato ostile è solo morale: non c'è nessuna potenza, occulta e divina, oppure manifesta, di matrice regale o militare, come in uno scontro alla pari tra eserciti nemici, a farne delle figure privilegiate anche nel destino di martirio cui vanno incontro¹¹¹.

La stessa morte, cui la fotografia dona la patina di una testimonianza bellica, arriva in modo confuso e quasi estemporaneo, lontano anni luce dalla tragicità solenne rappresentata negli anfiteatri. La folla circonda morbosamente l'esecuzione con crudele curiosità più che biasimo o pietas: è un coro empio¹¹². Le libertà che la regista si prende nel trasporre la tragedia, che per Gaetana Marrone conferiscono alla stessa un tono desolato e inquietante¹¹³, vanno in direzione di un'*Imitatio Christi* aconfessionale¹¹⁴ che trova sorprendenti convergenze col pensiero di Simone Weil, che ne *La persona e il sacro* si sofferma sulla figura dell'eroina sofoclea:

L'osservazione di Creonte appare perfettamente ragionevole: «ma un nemico, neppure da morto, è giammai un amico». E la piccola sciocca ribatte: «Sono nata per condividere non l'odio, ma l'amore». Creonte, allora, sempre più ragionevole: «vattene dunque nell'altro mondo e, poiché hai bisogno di amare, ama coloro che dimorano laggiù».

In effetti il suo vero posto era proprio laggiù. Perché la legge non scritta alla quale questa giovinetta obbediva, lontanissima dall'aver qualcosa in comune con un qualche diritto o con alcunché di naturale, non era altro che l'amore estremo, assurdo, che ha spinto il Cristo sulla Croce¹¹⁵.

¹¹⁰ R. Alongi, *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Op. cit.

¹¹¹ «la tragedia tende a raccontare di uomini migliori di noi, la commedia di uomini peggiori di noi» da Aristotele, *Poetica*, cap. II. Già dall'idea originaria di trasporre il mito in un mondo urbanizzato e moderno senza re e figli di re, optando al contrario per un contesto borghese dove Creonte è il primo ministro circondato da grigi faccendieri, Liliana Cavani "tradisce" una delle regole fondamentali della tragedia greca secondo la *Poetica*, la superiorità di lignaggio dei personaggi tragici. Bisogna pur dire che l'opera è stata consacrata a canone artistico solo a posteriori, in pieno Umanesimo, e che invece fosse stata pensata da Aristotele come semplice constatazione di tendenze. Da R. Alongi, *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Op.cit.

¹¹² «Il coro della mia città è empio», non avrà catarsi. Dal copione di lavorazione della regista, citato in G. Marrone in *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Op.cit.

¹¹³ G. Marrone, *Ibid.*

¹¹⁴ Etica cattolica e morale laica convergono nella comune empatia della sofferenza secondo Palladino, *I cannibali*, Op.cit.

¹¹⁵ Weil S., *La persona e il sacro*. Milano, Adelphi, 2012

Nel 1974 Cavani e Moscati pubblicano *Lettere dall'interno. Racconto per un film su Simone Weil*¹¹⁶. La pubblicazione della sola sceneggiatura, a seguito di difficoltà produttive che impedirono la realizzazione del film tre anni prima, cioè subito dopo *I cannibali*, è da intendere come l'impellente bisogno da parte degli autori di veicolare il pensiero, gli scritti e la vita della filosofa francese: «perdersi la conoscenza di un personaggio come Simone Weil significa perdere molti treni per comprendere la genesi e il nocciolo di tanta crisi ideologica di questo momento» affermano gli sceneggiatori¹¹⁷. *Lettere dall'interno*, ad oggi, non è stato ancora realizzato.

¹¹⁶ L. Cavani, I. Moscati, *Lettere dall'interno. Racconto per un film su Simone Weil*, Einaudi, Torino, 1974

¹¹⁷ L. Cavani, I. Moscati, *Ibid.*

3.2 Memorie di una profezia

«Pagan cannibal/I won't die
I'm happy and wild and free/kill me if you can/I will never lie down dead»
Dal testo di "*Cannibal*", tema del film di Morricone/Nohra

Tra la città immaginata da Sofocle e la metropoli labirintica e spettrale de *I cannibali*, le cui fughe prospettiche delle strade rimandano alle "Sette vie di Tebe" del Teatro Olimpico di Vicenza¹¹⁸, c'è una sostanziale differenza: gli spazi sofoclei sono un «paesaggio dopo la battaglia», che lascia in dote le spoglie di un esercito sconfitto¹¹⁹, mentre i cadaveri del film, equidistanti tra loro, attraversati con noncuranza da passanti indifferenti e vedette militari, sono i corpi di una rivolta interna soffocata nel sangue: uno stato che ha ucciso i suoi figli per conservare un potere senza futuro. È «un mondo permeato di morte»¹²⁰ dove tuttavia resiste l'ipocrisia del benessere. Per Simone Brioni e Daniele Comberiati *I cannibali* rientrerebbe a pieno titolo nel filone apocalittico della science fiction italiana degli anni sessanta, condividendone tratti distintivi come il ricorso alla metafora politica¹²¹. Di certo, gli input *apocalittici* rappresentano, oltre che il sintomo di un'inquietudine, la condensazione del bagaglio di esperienze e testimonianze che il secolo breve porta in dote. L'immagine icastica dei cadaveri in piazza nasce in prima battuta dalla visione di una fotografia del Vietnam¹²², ma Liliana Cavani, nella cui memoria avrebbe potuto balenare, forse, anche il ricordo dei *martiri di Reggio Emilia*¹²³, dichiara di aver sublimato nei corpi dei ribelli, sparsi per le ampie strade della città, addirittura la testimonianza di un ricordo d'infanzia:

A Carpi, dove sono nata, avevo seguito un gruppo di contadini che si recavano a raccogliere i corpi di alcuni giovani partigiani, proprio dei ragazzi, uccisi dai fascisti. Non ci avevo, poi, più pensato, avevo rimosso il ricordo di quella tragedia in piazza. *I cannibali* derivano anche da questa memoria di un passato del quale sono stata, da bambina, testimone¹²⁴.

¹¹⁸ F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Op.cit.

¹¹⁹ «Sette condottieri contro sette porte / schierati pari contro pari / lasciarono a Zeus trionfatore bronzei tributi / fuor che i due sciagurati da un solo padre / e da una sola madre nati / l'uno contro l'altro vittoriosa lancia drizzando / di comune morte ebbero parte entrambi. [...] Ma Nike dal nome glorioso poi giunse / lieta per Tebe dai molti carri / delle battaglie recenti / oblio portando» dall'*Antigone* di Sofocle, vv. 141-152

¹²⁰ G. Marrone, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Op.cit.

¹²¹ S. Brioni, D. Comberiati, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, Londra, Palgrave Macmillan, 2018. «È «fantapolitica», nell'accezione data dalla Cavani a *Dr.Strangelove* di Kubrick e a *Seven Days in May* di Frankenstein nelle recensioni che stila per «Studium»: la fiction politica si occupa di profezie e di critica sociale» sottolinea Gaetana Marrone, mentre Tullio Kezich parla di fantasiologia («Panorama», 7 maggio '70).

¹²² Da un'intervista a Liliana Cavani in I. Moscati (a cura di), *Milarepa*, Bologna, Cappelli, 1974

¹²³ Il 7 luglio 1960, a Reggio Emilia, cinque operai che protestavano contro l'appoggio del MSI al Governo Tambroni, furono uccisi dalle forze dell'ordine dopo l'autorizzazione del Presidente del Consiglio ad aprire il fuoco in situazioni di emergenza. I fatti di Reggio Emilia portarono alle dimissioni del governo in carica. Quattro delle cinque vittime furono assassinate nella piazza principale della città.

¹²⁴ I. Moscati, *Milarepa*, Op.cit. Dovrebbe trattarsi dell'eccidio di Piazza dei Martiri, nella quale, il 16 agosto '44, nella cittadina emiliana, alcune squadre militari della Repubblica Sociale Italiana giustiziarono sedici tra partigiani e civili.

Questa tetra scenografia, cui l'autrice dà forma e tempo attraverso un «montaggio drammatico di cadaveri e grattacieli»¹²⁵ seguito dall'alternanza «di inquadrature statiche e simmetriche di edifici claustrofobici»¹²⁶, raffigura «l'atmosfera sociale e politica di un agglomerato urbano dell'Europa moderna»¹²⁷. È il teatro di una profezia. Prefigurandone tragicamente il destino, l'istinto della cineasta cattura una catastrofe urbana a Milano solo pochi mesi prima che la città deflagri nel grigio teatro della tensione terroristica e politica che diventerà a partire dalla Strage di Piazza Fontana¹²⁸. La metropoli fredda e asettica de *I cannibali* è un luogo impuro: le sepolture dei corpi salvati dal cemento, che occorre sanare attraverso dei riti di purificazione¹²⁹, sono possibili solo di là da quella, nella natura sacrale e ristoratrice dove, peraltro, la nuova resistenza si rifugia senza il timore di irruzioni militari¹³⁰. Il potere leviatanico che perseguita i ribelli è un agglomerato di forze reazionarie i cui spazi d'elezione sono «i locali impersonali della stessa onnipresente istituzione»¹³¹. L'unico flebile bagliore di umanità *dentro le mura*, sembra provenire dalla spoglia chiesa nella quale Antigone e Tiresia trovano rifugio, e nella quale improvvisano, nel pieno spirito dell'happening, un singolare spettacolo ascetico davanti ai pochi e attoniti fedeli⁶³. Giunti al cospetto dell'imponente affresco della Crocifissione situato nel fondo della chiesa, i due protagonisti «si fermano, come specchiandovisi, come se l'affresco sprigionasse una particolare, antica attrazione»¹³². L'esibizione si conclude con la liberazione dalle rispettive gabbiette di alcuni animali: la colomba, simbolo di pace, e alcuni topolini bianchi, richiamo all'animalità repressa che affiora tra gli internati del manicomio¹³³.

Se la chiesa è uno spazio accogliente, seppur transitorio, noi si può dire lo stesso dei suoi rappresentanti.

Antigone cammina con una meta precisa. Ha un'angoscia palese dipinta sul viso. Guarda sempre in terra: corpi dopo corpi. A un tratto ha l'impressione di essere seguita; si gira e vede una persona vestita di bianco, da papa in tenuta da viaggio (come lo si è visto in tv e nei rotocalchi) che sta camminando nella sua stessa direzione. Sta benedicendo intorno ovunque e chiunque, correndo la segue una macchina inaffiatrice del comune. Antigone ha l'impressione che la stia seguendo e allora comincia a correre... Anche la persona vestita da papa comincia ad accelerare il passo¹³⁴.

La «persona vestita da papa», come indicata nella prima versione della sceneggiatura, nella stesura finale si limita a sfilare elegantemente tra due file di cadaveri, impartendo benedizioni in modo meccanico e reiterato¹³⁵. È uno *young pope* circondato da una sacralità del tutto esteriore, connotata per di più da tratti effimeri come le eleganti scarpette rosse indossate, per Brignoli richiamo all'Urbano VIII del *Galileo*, sfoggiante lo stesso dettaglio¹³⁶. È solo una delle grottesche maschere del potere che la regista mette in scena.

¹²⁵ G. Marrone, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Op.cit.

¹²⁶ G. Marrone, *Ibid.*

¹²⁷ G. Marrone, *Ibid.*

¹²⁸ Ad acuire la "prefigurazione" dell'attentato, la presenza tra le comparse di Pietro Valpreda, ballerino anarchico inizialmente accusato della strage e poi scagionato, nella parte di un poliziotto. Da P. Cucchiarelli, *Il segreto di Piazza Fontana*, Ponte alle Grazie, Milano, 2019. Pag. 351

¹²⁹ F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Op.cit.

¹³⁰ Per Marrone luogo cruciale è la caverna, «ideale sacro di vita», dove viene data sepoltura ai corpi dei ribelli. *Op.cit.*

¹³¹ F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Op.cit.

¹³² F. Brignoli, *Ibid.*

¹³³ Si noti l'episodio della regressione allo stato animale di Emone, fidanzato di Antigone e figlio di Creonte, in seguito al rifiuto del padre di offrirle soccorso dopo la cattura. Da G. Marrone, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani* Op.cit.

¹³⁴ Dalla prima sceneggiatura del film, *Il tamburo di carne* (archivio privato).

¹³⁵ La scena per antonomasia della "sfilata di moda" per religiosi, quella di Fellini in *Roma*, sarà realizzata due anni dopo.

¹³⁶ F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Op.cit.

Dopo una serie di umilianti interrogatori, Antigone viene portata nel Palazzo del Governo, dove è al centro di un «process-party»¹³⁷. Qui, una congrega di soli uomini, subdoli rappresentanti del potere, inquisisce Antigone sottoponendola a uno sguardo di controllo prevaricatore e inibitorio, da cui lei tenta di sfuggire spostando la sua attenzione su una scheggia che l'ha ferita. È un *contro-happening* rivelatorio dove, senza troppi segreti, per bocca degli stessi maggiori vengono palesate alcune delle strategie del potere: «voi avete bisogno di noi perché riversate la vostra carica rivoluzionaria, e noi abbiamo bisogno di voi [...]. Un potere senza i suoi *enfants-terribles* è un potere incivile, e destinato a perire» dice Creonte. Una dichiarazione che completa quanto dichiarato dallo stesso Presidente, con freddezza da burocrate, al figlio Emone: «i morti nella strada servono come esempio, per evitarne altri». È l'assioma alla base della Strategia della tensione, la cui data di inizio si fa coincidere per convenzione con la Strage di Piazza Fontana¹³⁸. Le profezie de *I cannibali*, tuttavia, vanno oltre le lucide anticipazioni di un sentire prossimo sul piano storico-politico. Abbiamo già evidenziato alcuni tratti in comune tra l'opera seconda di Liliana Cavani e l'ultimo lungometraggio di Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Approfondiamo una sequenza emblematica, qui tratta dalla dettagliata descrizione fornita in sceneggiatura, «anticipa il ritratto allegorico della storia fascista in Salò»¹³⁹:

Carponi a terra, nudi, l'uno attaccato all'altro, quegli uomini formano una specie di serpente o centopiedi semovente. Verso dove muove il centopiedi? Il centopiedi sta ubbidendo agli ordini che impartisce un ragazzino di 14 anni vestito soltanto di una giacca da ufficiale, pesante, che lo fa sudare. Il centopiedi si muove ubbidiente arrampicandosi sulle panche, scendendo, passando sotto le gambe divaricate del ragazzino che vuole così. I più anziani membri del centopiedi ansimano, e tutti sudano poi terribilmente, ma paiono essere appagati dall'essere succubi¹⁴⁰.

La scena, grottesca più che raccapricciante, vede un fanciullo al centro di «un rito che contiene le vestigia simboliche di Marte»¹⁴¹ sottomettere nel suo «gioco del potere» i maturi e corpulenti militari, eccezionalmente nudi, cioè senza divise, privi di identità. Una scena antifrastica e allo stesso tempo complementare rispetto a quella nella quale il giovane militare borghese interpretato da Marino Masé, rifiutandosi di spogliarsi della divisa, dichiara alla fidanzata Ismene di aver fatto voto di castità militare.¹⁴² L'eccentrico rituale, sottolineato da Ennio Morricone con una marce farsesca, è artificioso, opposto alle celebrazioni di fraternità universale manifestate dai ribelli a contatto con la natura. La nudità di Antigone e Tiresia, pura e ancestrale, è antitetica rispetto a quella grossolana dei militari.

¹³⁷ Definizione data da Gaetana Marrone, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Op.cit.

¹³⁸ La strategia della tensione, alla base di alcuni dei più letali attentati terroristici della storia italiana, è la precisa tattica che si ritiene intrapresa da apparati deviati delle istituzioni in appoggio a gruppi criminali e terroristici nella convinzione di «usare le manovre diversive, gli attentati, le minacce di colpo di Stato non per rovesciare il sistema, ma per rafforzarlo». Da A. Ventura, *Per una storia del terrorismo italiano*, Donzelli, Roma, 2010.

¹³⁹ G. Marrone, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Op.cit.

¹⁴⁰ Dalla sceneggiatura de *I cannibali*. Pasolini di fatto rovescerà questa prospettiva, con l'umiliazione a sfondo sado-masochistico delle giovani vittime da parte degli anziani gerarchi. A proposito di *Salò*, Liliana Cavani dirà del film: «[Pasolini] dice che il potere quando diventa abnorme si esprime in modo abnorme. E lo illustra attraverso un'allegoria tragica». Da *Censura al cinema*, «Nuova generazione», 7 marzo 1976.

¹⁴¹ G. Marrone, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Op.cit.

Secondo Francesca Brignoli, il voto militare che fa eco al rito di sottomissione al giovane dio della guerra «sottolinea l'idea di casta militare come setta religiosa». *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Op.cit.

¹⁴² «Nelle scene di inseguimento, i due fuggitivi, come dei serpenti che cambiano pelle di continuo, passeranno da una divisa all'altra, portando in rassegna tutte le uniformi-maschere che la società impone, fino a ritrovarsi completamente nudi, riappropriatisi del proprio corpo». Da R. Palladino, *I cannibali*, Op.cit.

Nel desiderio di realizzare una rappresentazione della libertà fuori da ogni confine teorico, Liliana Cavani accosta lo spirito del suo film a *Easy Rider*, che dichiara di non aver visto prima dell'uscita de *I cannibali*¹⁴³. Il flusso audio-visivo, trasfigurato da un montaggio serrato e musicale, crea un interessante effetto musical¹⁴⁴: Morricone accosta un coro spiritual alle sequenze più drammatiche, come quelle delle torture inflitte alla fanciulla, anticipando le atmosfere di *Jesus Christ Superstar* e del musical di "protesta" degli anni '70¹⁴⁵.

Ma i cannibali, dunque, chi sono? Dal trattamento del film, Liliana Cavani ne fornisce una nitida definizione:

Non sono gli uomini del potere capitalistico, paternalisticamente feroci; troppo facile. Sono, invece, per gli stessi uomini del potere, quei giovani e tutti coloro che non sono dalla parte del potere, di un potere preciso che modella una società precisa e la gestisce con la crudeltà.

I cannibali sono una «metafora di indipendenza culturale»¹⁴⁶. Perché non vengano schiacciati dal potere che li ostacola, occorre che i giovani "outsiders", si oppongano alle istituzioni borghesi attraverso la riscoperta della loro forza ancestrale, in una società a trazione materialista dove la religiosità formale è, secondo la regista, mero strumento di assorbimento nella società dei consumi. La dimensione del sacro permette ai ribelli la riscoperta di un sentire comune, un rinnovato spirito di fraternità da opporre ai fascismi e agli individualismi della società del capitale, un contrasto ipotizzabile a partire dalla breccia aperta dai moti di contestazione giovanile del *sessantotto*.

¹⁴³ Dall'intervista presente nei contenuti extra del DVD del film.

¹⁴⁴ F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Op.cit.

¹⁴⁵ Si pensi ad *Hair*, rappresentazione antimilitarista e hippie conclusa col sacrificio del protagonista.

¹⁴⁶ G. Marrone, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Op.cit.

Filmografie degli autori

Roberto Rossellini

La nave bianca (1941)
Un pilota ritorna (1942)
L'uomo dalla croce (1943)
Roma città aperta (1945)
Desiderio (1946, co-regia Marcello Pagliero)
Paisà (1946)
Germania anno zero (1948)
L'amore (1948)
Stromboli (Terra di Dio) (1950)
Francesco, giullare di Dio (1950)
Invidia, episodio de I sette peccati capitali (1952)
La macchina ammazzacattivi (1952)
Europa '51 (1952)
Siamo donne, episodio Ingrid Bergman, (1953)
Viaggio in Italia (1954)
Napoli '43, episodio di Amori di mezzo secolo (1954)
Dov'è la libertà...? (1954)
La paura (1954)
Giovanna d'Arco al rogo (1954)
India - Matri Bhumi (1959)
Il generale Della Rovere (1959)
Era notte a Roma (1960)
Viva l'Italia (1961)
Vanina Vanini (1961)
Anima nera (1962)
Illibatezza, episodio di Ro.Go.Pa.G (1963)
Atti degli apostoli (miniserie tv, 1969)
Anno uno (1974)
Il Messia (1975)

Pier Paolo Pasolini

Accattone (1961)

Mamma Roma (1962)

La ricotta, episodio di Ro.Go.Pa.G. (1963)

Il Vangelo secondo Matteo (1964)

Uccellacci e uccellini (1966)

La Terra vista dalla Luna, episodio di Le streghe (1967)

Edipo re (1967)

Che cosa sono le nuvole?, episodio di Capriccio all'italiana (1968)

Teorema (1968)

La sequenza del fiore di carta, episodio di Amore e rabbia (1969)

Porcile (1969)

Medea (1969)

Il Decameron (1971)

I racconti di Canterbury (1972)

Il fiore delle Mille e una notte (1974)

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975)

Liliana Cavani

Francesco d'Assisi (1966)

Galileo (1968)

I cannibali (1970)

L'ospite (1972)

Milarepa (1974)

Il portiere di notte (1974)

Al di là del bene e del male (1977)

La pelle (1981)

Oltre la porta (1982)

Interno berlinese (The Berlin Affair) (1985)

Francesco (1989)

Dove siete? Io sono qui (1993)

Il gioco di Ripley (Ripley's Game) (2002)

Francesco (miniserie tv, 2014)

L'ordine del tempo (2023)

Schede tecniche dei film

Viaggio in Italia

Regia: Roberto Rossellini

Soggetto e sceneggiatura: Roberto Rossellini, Vitaliano Brancati e Antonio Pietrangeli

Fotografia: Enzo Serafin

Montaggio: Jolanda Benvenuti

Scenografia: Piero Filippone

Musiche: Renzo Rossellini

Interpreti. Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alex Joyce), Maria Mauban (Maria), Anna Proclemer (la prostituta), Leslie Daniels (Tony), Natalia Ray (Natalia), Jackie Frost (Judy)

Produzione: ITA/FRA (prod. italiani: Roberto Rossellini, Adolfo Fossataro e Alfredo Guarini)

Durata: 85 min (vers. italiana)

Anno: 1954

Sinossi: Dopo essere giunti a Napoli per risolvere una questione di eredità, Catherine e Alex Joyce, sposati da otto anni, scoprono di sentirsi due sconosciuti. La crisi matrimoniale li porterà a intraprendere due viaggi paralleli alla ricerca di qualcosa che continua loro a sfuggire, rispettivamente tra i luoghi turistici permeati di mistero e tra gli svaghi più mondani di Capri. Gli eventi esterni, i luoghi fisici e mentali, la massa di fedeli accorsa durante una processione, porta i coniugi al timore di una separazione definitiva, che apre alla possibilità di una riconciliazione.

Teorema

Regia: Pier Paolo Pasolini

Soggetto e sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini

Fotografia: Giuseppe Ruzzolini

Montaggio: Nino Baragli

Scenografia: Luciano Puccini

Musiche: Ennio Morricone

Interpreti: Terence Stamp (l'ospite), Silvana Mangano (Lucia), Massimo Girotti (Paolo), Laura Betti (Emilia), Anne Wiazemsky (Odetta), Andr s Jos  Cruz Soublette (Pietro), Ninetto Davoli (il messaggero)

Produzione: ITA (Manolo Bolognini, Franco Rossellini)

Durata: 98 min

Anno: 1968

Sinossi: Un facoltoso industriale milanese dona la sua fabbrica agli operai. Questo flashforward precede l'ingresso nelle dinamiche quotidiane della famiglia dell'uomo, Paolo, scossa improvvisamente dall'arrivo di un misterioso ospite. La moglie Lucia, i figli Odetta e Pietro e la governante Emilia, sedotti e abbandonati dall'addio improvviso del visitatore, intraprenderanno dei percorsi individuali di elaborazione della perdita, fino alla decisione del capofamiglia di spogliarsi dei beni e al raggiungimento dell'ascesi da parte di Emilia, unica figura non d'estrazione borghese, in seguito a una crisi mistica.

I cannibali

Regia: Liliana Cavani

Soggetto e sceneggiatura: Liliana Cavani, Italo Moscati e Fabrizio Onofri, liberamente tratta dall'*Antigone* di Sofocle

Fotografia: Giulio Albonico

Montaggio: Nino Baragli

Scenografia: Ezio Frigerio

Musiche: Ennio Morricone

Interpreti: Britt Ekland (*Antigone*), Pierre Clementi (*Tiresia*), Tomas Milian (*Emone*), Francesco Leonetti (*il Primo ministro*), Delia Boccardo (*Ismene*) Marino Masè (*il fidanzato di Ismene*)

Produzione: ITA

Durata: 95 min

Anno: 1970

Sinossi: In un futuro prossimo, un regime totalitario impedisce ai cittadini di toccare i cadaveri disseminati per le strade di una grande città. Sono i corpi dei ribelli, non conformi all'autorità e dunque, potenzialmente "contagiosi" dal punto di vista ideologico. Dopo la morte di suo fratello in analoghe circostanze, Antigone, ragazza proveniente da una famiglia di alta estrazione sociale connivente col regime, inizia a soccorrere i morenti e a rapire i corpi con l'aiuto di un misterioso straniero venuto dal mare, Tiresia. I due saranno il seme di una resistenza, che a prescindere dall'esito, rappresenta per altri ragazzi relegati ai margini del sistema, una speranza che li porterà ad agire in prima persona.

Bibliografia

Testi di carattere generale

- Alfano G., Italia P., Russo E., Tomasi F., *Letteratura italiana. Da Tasso a fine Ottocento*, Mondadori, Città di Castello (PG), 2020
- Alongi R., *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, Utet Università, 2008
- Aumont J., Marie M., *Dizionario teorico del critico del cinema*, Torino, Lindau, 2007
(*Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan/Vuef 2001)
- Bazzocchi M.A. (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Torino, Einaudi, 2021
- Brioni S., Comberiati D., *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, Londra, Palgrave Macmillan, 2018
- Brunetta G.P., *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982
- Brunetta G.P., *La mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia: 1932-2022*, Venezia, Marsilio, 2022
- Cappabianca A., *Il cinema e il sacro*, Genova, Le Mani, 1999
- Cucchiarelli P., *Il segreto di Piazza Fontana*, di Paolo Cucchiarelli, Milano, Ponte alle Grazie, 2009
- Donà M., *Abitare la soglia. Cinema e filosofia*, Milano-Udine, Mimesis, 2010
- Fofi G., *Il cinema italiano: servi e padroni*, Milano, Feltrinelli, 1971
- E. Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014
- Morandini M. Sr., Morandini M. Jr., *I Morandini delle donne. 60 anni di cinema italiano al femminile*, Castelli Romani, Iacobelli, 2010
- Otto R., *Il sacro*, Milano, SE, 2009
- Rondolino G. (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano. 1966/1975: tutti i film degli ultimi 10 anni*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1975
- Rossi A., *Elio Petri*, Firenze, La Nuova Italia, 1979
- Sciannameo G., *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, Edizioni dal Sud, Bari, 2010
- Sofocle, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, Milano, Mondadori, 2022
- Ventura A., *Per una storia del terrorismo italiano*, Donzelli, Roma, 2010
- Viganò D.E., *Il cinema dei papi. Documenti inediti dalla filmoteca vaticana, 1820-2019*, Bologna, Marietti, 2019
- Weil S., *La persona e il sacro*. Milano, Adelphi, 2012

Monografie e saggi su Roberto Rossellini e *Viaggio in Italia*

- Aprà A. (a cura di), *R. Rossellini, Il mio metodo. Scritti e interviste*, Marsilio, Venezia, 1987
- Bergala A., *Voyage en Italie de Roberto Rossellini. Par Alain Bergala*. Crisnée, 1990
- Cassarini M.C., Rossellini R., Zavattini C., *Miraggio di un film : carteggio De Castro-Rossellini-Zavattini*. Livorno, Erasmo, 2017
- Dagrada E., *Le varianti trasparenti: i film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*. Milano, LED, 2008
- Di Giammatteo F., *Roberto Rossellini*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990
- Martini A., *L'antirossellinismo*, Kaplan, Torino, 2010
- Masi S., *I film di Roberto Rossellini*, Roma, Gremese, 1987
- Michelone G., *Invito al cinema di Roberto Rossellini*, Milano, Mursia, 1996
- Rivette J., *Lettera su Rossellini*, da "Les Cahiers du cinéma". *La politica degli autori. Seconda parte: i testi*, Roma, Minimum Fax, 2003 (*La politique des auteurs. Les textes*, Editions Cahiers du cinéma, 2001)
- Rondolino G., *Roberto Rossellini*, Torino, Utet libreria, 2006
- Rossellini R., Contenti O., *Chat room Roberto Rossellini*, Roma, Luca Sossella Editore, 2002
- Verdone M., Tinazzi G., *Roberto Rossellini*, Padova, Centro cinematografico degli studenti dell'Università di Padova, 1960

Monografie e saggi su Pier Paolo Pasolini e *Teorema*

- Basano R., Chiesi R., *Pier Paolo Pasolini: il cinema in forma di poesia*, Torino, Museo nazionale del cinema, 2006
- Carnero R., *Pasolini: morire per le idee*, Milano, Bompiani, 2022
- Conti Calabrese G., *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994
- De Giusti L. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, Pordenone, Edizioni Cinemazero, 1979
- Ferrero A., *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1986
- Naldini N., *Pasolini una vita*, Torino, Einaudi, 1989
- Pasolini P. P., *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Meridiani Mondadori, 1999
- Spadino A., *Pasolini e il cinema 'inconsumabile'. Una prospettiva critica della modernità*, Milano-Udine, Mimesis, 2012
- Subini T., *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2007

Monografie e saggi su Liliana Cavani e *I cannibali*

- Almansi G., *Tra cinema e Teatro: conversazioni con Liliana Cavani...*, Venezia, Marsilio, 1995
- Brignoli F., *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Genova, Le Mani, 2011
- Cavani L., Moscati I., *Lettere dall'interno: racconto per un film su Simone Weil*, Torino, Einaudi, 1974
- Cavani L., *Francesco e Galileo: due film*. Torino, Gribaudi, 1970
- Marrone G., *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Venezia, Marsilio, 2003
- Martini G., Raimondi Cominesi P., Zanza D., *Una regione piena di cinema. Liliana Cavani*, Edizioni Falsopiano, 2008
- Moscati I. (a cura di), *Milarepa*, Bologna, Cappelli, 1974
- Tiso C., *Liliana Cavani*, Firenze, La Nuova Italia, 1975

Sitografia

Barbato A., *L'ombra dell'Altro: un itinerario nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, da pasolinipuntonet.blogspot.com, <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/10/lombra-dellaltro-un-itinerario-nel.html?m=1>, consultato il 10/10/23

Chiesi R., "Salò": *il male dell'uomo contro l'uomo*, da Centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it, <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/salo-una-discesa-agli-inferi-del-male-di-roberto-chiesi/>, consultato il 28/9/23

Peroni L., *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, da Cittapasolini.com, <https://www.cittapasolini.com/post/incontro-con-pier-paolo-pasolini-intervista-da-lino-peroni-1968>, consultato il 15/10/23

Rossini I., *Teatro in video. Antigone, Living Theatre* da Teatrocritica.net, <https://www.teatrocritica.net/2020/05/teatro-in-video-antigone-living-theatre/>, consultato il 28/9/2023

Spiniello A., *FILM IN TV. Viaggio in Italia di Roberto Rossellini*, pubblicato su Sentieriselvaggi.it, <https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-viaggio-in-italia-di-roberto-rossellini/>, consultato il 18/10/23

Treccani.it, <https://www.treccani.it/vocabolario/teorema/>, voce consultata il 30/9/2023

Treccani.it, <https://www.treccani.it/vocabolario/vangelo/>, voce consultata il 24/9/23

Labiennale.org, <https://www.labiennale.org/it/news/la-regista-liliana-cavani-e-l%E2%80%99attore-tony-leung-chiu-wai-leoni-d%E2%80%99oro-alla-carriera>, consultato il 25/9/2023