

Il volto e l'allegoria: "Teorema" e "Porcile"

Anna Gilardelli

L'analisi sociale e antropologica di Pasolini, il progredire di quello che definisce «il genocidio»¹ del neocapitalismo borghese nei confronti del popolo, nel suo cinema corrisponde a una diversa espressività dei volti. Da *Accattone* a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, si può leggere un percorso (che è anche storico-sociale) che va dalla sacralizzazione dei volti alla dissacrazione dei corpi: una discesa verso l'apocalisse. Il suo cinema sembra analizzare l'aspetto saliente, il tratto sintomatico di questa malattia sociale: la progressiva perdita del sacro.

Nell'appiattimento delle culture della società neocapitalista, dove la violenza e il crimine assumono i caratteri della normalità, l'aspetto sacrale dei volti in primo piano di *Accattone*, di *Mamma Roma*, di *Il Vangelo secondo Matteo* degrada sino alla deformazione grottesca, ferina, che acquistano i volti sfigurati da un ghigno di depravazione dei Signori e delle Megere in *Salò*. Qui l'insistenza e l'attenzione della macchina da presa si spostano sui corpi nudi dei giovani. Essi non hanno più nulla della gioia dei corpi della *Trilogia della vita*, rievocazione di tempi lontani. Sono deturpati, violentati, mutilati da un atto sessuale mostruoso e aberrante che pare placarsi solo nella distruzione.

Teorema e *Porcile*, temporalmente contigui, con spiccati elementi comuni, sono film difficili che raccontano vicende sessuali, erotiche, ma che mostrano volti e non corpi. Spesso criticati come scandalosi, *Teorema* e *Porcile* sono film di primi piani: le inquadrature (che lasciano la sessualità fuori campo) mettono in relazione il volto e l'allegoria. All'erotismo della storia corrisponde una castità delle immagini, non per volontà di autocensura, ma per slittamento del senso. Potremmo dire che sono testi a «doppio strato»². La sensualità dei corpi – primo livello dell'allegoria o senso letterale del racconto – non è mai mostrata, questo a indicare che il vero senso va cercato altrove. I volti – numerosi, su cui la macchina da presa indugia – mostrano il secondo livello di lettura, il senso cui l'allegoria fa riferimento.

Cinema d'élite o della perdita del sacro

Lino Micciché, nel saggio *Pasolini nella città del cinema* (1999)³, individua nella produzione cinematografica del regista quattro periodi che corrispondono a diverse tendenze poetiche:

1. Il cinema della borgata, 1961-1963 (*Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*);
2. Il cinema dell'ideologia, 1963-1966 (*La rabbia*, *Comizi d'amore*, *Il Vangelo secondo Matteo*, *Uccellacci e uccellini*);
3. Il cinema del mito, 1967-1970 (*Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea*);
4. Il cinema della vita e della morte, 1971-1975 (*Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il fiore delle Mille e una notte*, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*).



Paolo (Massimo Girotti), il padre, nel panorama nel "deserto naturale" destinato ad accoglierlo nel finale. Fotogramma del film *Teorema* (1968) di P.P. Pasolini. Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia

All'interno di questo schema (che «intende delineare, strumentalmente, alcune emergenze tematiche e prevalenze ispirative, non certo chiuse barriere»⁴) si possono porre ulteriori distinguo. *L'Abiura dalla Trilogia della vita*⁵ avvicina *Salò* a *Teorema* e *Porcile*, continuando il discorso sulla perdita del sacro nella società contemporanea, che Pasolini aveva sospeso nei film tratti dalle novelle e dai racconti. Accostando *Teorema*, *Porcile* e *Salò*, intendiamo considerare i primi due un dittico di cui *Salò* è l'epilogo (seppur realizzato a distanza di anni), distinti dal "cinema del mito" tout court.

Il cinema di Pasolini, sin dagli esordi, ha individuato nel primo piano una figura stilistica privilegiata, il cui riferimento è *La Passion de Jean d'Arc*⁶ (*La passione di Giovanna d'Arco*, Carl Th. Dreyer, 1928). Il primo piano, fisso e frontale, rappresenta una scelta di semplicità tecnica adatta a riproporre la sacralità dello sguardo dell'autore. Uno sguardo «ierofanico», in cui ogni oggetto appare come un congegno in cui sta «per esplodere il sacro», come Pasolini stesso dice⁷.

Il primo piano in *Accattone* è costruito sull'esempio della pittura italiana rinascimentale e pre-rinascimentale di Masaccio e Giotto (questo vale anche per *Mamma Roma*, *Il Vangelo secondo Matteo* e la *Trilogia della vita*)⁸. I primi piani di *Teorema* e *Porcile* si rifanno invece al ritratto novecentesco, dell'espressionismo e della nuova oggettività e si pongono ai limiti della tradizione figurativa. La ricomposizione del volto nella sua fissità sacrale viene infranta dall'urlo di disperazione in *Teorema* e dalla distorsione caricaturale dei padri-maiali di *Porcile*. La desacralizzazione prosegue nel rituale blasfemo della mortificazione dei corpi in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Lo sguardo ierofanico del poeta lascia il posto alla visione pessimistica, in *Salò* rappresentata dall'aberrazione sessuale, allegoria dell'anarchia del potere e del fallimento della Storia.

Teorema nasce in una duplice veste: romanzo (fitto di descrizioni, tra la narrazione, la poesia, il dramma in versi, la sceneggiatura) e film. È un teorema per assurdo, una dimostrazione di cosa accadrebbe se il sacro facesse visita alla borghesia. Il sacro è rappresentato da un ospite, che giunto improvvisamente in una ricca famiglia di industriali, fa l'amore con tutti: padre, madre, figlio, figlia

e domestica. Come era arrivato, l'ospite se ne va, lasciando la loro vita vuota di senso. La loro disperata ricerca, dopo la partenza di questo giovane divino, sarà fallimentare.

Porcile, analogamente, porta in sé più nature: *pièce* teatrale e poi, a distanza di due anni, film. Il film è costituito da due episodi uniti tra loro con un montaggio alternato e parallelo. Il primo episodio, contemporaneo, si svolge nella Germania di Godesberg, vicino a Colonia, in una villa neoclassica. Il giovane Julian, figlio del ricco industriale Klotz, nutre un amore, mai dichiarato e da lui stesso sentito come orrendo, per i maiali e ogni giorno va al porcile. Il secondo episodio mostra un cannibale vagabondo, che gira per un paesaggio vulcanico in un passato indefinito. Per sopravvivere si ciba di tutto ciò che trova: insetti, animali, uomini. Il destino di Julian si sovrappone a quello del cannibale in un parallelismo metaforico, allusivo e oscuro. Come Julian muore divorato dai maiali, così il cannibale finisce condannato a morte, crocifisso a terra e sbranato dai cani.

La complessa struttura narrativa e l'uso quasi ossessivo del primo piano rendono *Teorema* e *Porcile* film difficili, non facilmente leggibili. Si tratta di scelte stilistiche, volute in opposizione alla cultura di consumo dilagante, che portano Pasolini verso la "inconsumabilità": «*Teorema* e *Porcile* sono stati o vengono consumati [...] ma sono almeno indigesti o addirittura indigeribili: i consumatori li mettono in bocca ma poi li sputano, o passano la notte col mal di pancia»⁹.

Il popolo, come lo vedeva Gramsci, non esiste più, ha assunto i caratteri della massa, un agglomerato informe senza identità propria. Per Pasolini fare un'opera popolare significa proporre una volgarizzazione semplificata, quindi preferisce fare cinema «aristocratico»¹⁰:

Per reazione al pericolo che i miei film si rivolgano non più a quel popolo ideale che avevo in testa ma si rivolgano alla massa, e quindi soggiacciono a tutte le regole della cultura di massa, tendo a fare dei film anti-cultura di massa, cioè dei film per "élite"¹¹.

Il cinema di élite vuole esser un cinema dell'interrogativo irrisolto, che va letto «con più cuore che testa»¹², con più sensibilità che intelligenza. Da qui l'incomprensione seguita alla presentazione pubblica di *Teorema*¹³ e *Porcile*¹⁴ che li ha condannati alla quasi totale dimenticanza.

Cinema del logos: allegorie in forma di parabola

A *Teorema* e *Porcile* sta stretta la definizione di «cinema del mito». Ciò che in qualche modo definisce il mito (che non è né religione né storia, «perché le vicende che narra non si collocano nel "tempo degli uomini", ma in un'altra dimensione che è anistorica»¹⁵) è il suo essere archetipo: modello di racconto e rappresentazione inconscia di esperienze comuni a tutti gli uomini. Da qui deriva la duttilità del mito, eredità culturale senza esigenze di ortodossia, che può essere presentata in diverse versioni e venire adottata a esprimere nuovi significati. In questo senso *Edipo re* e *Medea* di Pasolini possono inserirsi nella catena reinterpretativa dei miti.

Questo non vale né per *Teorema* né per *Porcile*, che non si inseriscono in un "già" noto, ma offrono vicende nuove, in cui ciò che accade è da capire. Per questi film proponiamo la denominazione di «cinema del logos», distinguendoli dagli altri due film, con cui indiscutibilmente dialogano, proprio per quello che mito e logos costituiscono l'uno per l'altro¹⁶. Se nel cinema del mito si mostra l'archetipo (ciò che sta all'origine, che precede la "cultura") e se il mito è anche la parola nel senso antico (che non distingue tra parola ed essere), il cinema del logos è il discorso, il calcolo, la manifestazione del pensiero attraverso i suoni articolati di una lingua. Se il mito per Pasolini è rappresentato dalle società barbariche, irrazionaliste, magiche, il logos rappresenta la società capitalistica occidentale, razionalista, utilitaristica. *Teorema* già dal titolo mostra la natura dimostrativa, di spiegazione logica del logos. Le storie dei singoli personaggi figurano come corollari a questo teorema. *Porcile* invece è logos in quanto parola, resa filmica di quel «teatro di parola» di cui Pasolini scrisse il manifesto. Il film, infatti, risulta più verbosamente detto di quanto non sia cinematograficamente dato.

Si tratta dunque di film che si articolano sulla *ratio* e sull'*oratio*: se al mito si rifanno, è solo per mostrare la fine che esso ha fatto in un periodo storico preciso, quello contemporaneo. Sull'aspetto "anistorico" del mito, qui prevale l'aspetto storico di una temporalità non nascosta. Ciò che può far pensare al mito è il loro essere allegorie, strutturate in forma di parabola. Sia *Teorema* sia *Porcile* sono racconti fortemente simbolici, emblematici ed enigmatici: il loro senso, come in ogni allegoria, va estrapolato a un altro livello della significazione. Il linguaggio che domina in *Teorema* non è quello verbale, ma quello fisico dell'eros, modo in cui i personaggi entrano in contatto con il sacro.

In *Teorema*, «il giovane ospite non è semplicemente un giovane ospite venuto a soggiornare presso una famiglia di amici milanesi, è l'allegoria di Dio»¹⁷.

In *Porcile*, «Il cannibalismo [...] ha la stessa funzione del sesso in *Teorema*. [...] Bisogna restituirgli, qui, il suo pieno valore allegorico: un simbolo della rivolta portata alle sue estreme conseguenze»¹⁸. Se sesso e cannibalismo sono figure allegoriche del contenuto del racconto, la parabola ne è la struttura. Parabola (dal greco παραβάλλειν, «mettere vicino») significa accostare, per fini didascalici; si esprime attraverso figure, in più ha una morale cui volgere come insegnamento.

Teorema è una parabola pura. La storia del film è la storia di quattro salvezze mancate messe a confronto. Emilia, la domestica, costituisce l'eccezione, l'*exemplum* morale. Le storie dei membri della famiglia seguono un'evoluzione che è una regressione: la loro ricerca del sacro li riporta alla loro inautenticità di partenza, con l'aggiunta della consapevolezza quale elemento tragico di condanna. La storia di Emilia invece è differente: il suo percorso è a ritroso, ma non verso una condizione di inautenticità, bensì verso la realtà, nella direzione del mondo contadino dal quale proviene, nel grembo della madre terra, dove si farà seppellire per generare una sorgente di vita.

Seppur non dichiarato in modo esplicito, anche *Porcile* ha la struttura di una parabola, poiché propone un parallelismo tra tempi e luoghi diversi: i due episodi ripetono un modello narrativo con similitudini e capovolgimenti. Julian e il cannibale sono entrambi vittime di una società che li divorra. Julian viene mangiato dai maiali che suo padre alleva nel porcile, e a cui quest'ultimo si paragona servendosi di citazioni letterarie e pittoriche (Brecht e Grosz). Il cannibale, che si è cibato di carne umana, viene a sua volta sbranato dai lupi, esecutori della giustizia di una società patriarcale, di uomini in toga e monaci in saio. Egli diviene vittima dopo essere stato carnefice. Diversamente da Julian, il cannibale ha commesso un omicidio. Se dunque Julian rappresenta il figlio né consenziente né dissenziente, il cannibale rappresenta il figlio ribelle, che dissente sino alla ferocia. Il modello è quello della catena alimentare in cima alla quale sta la società onnivora. Cani e porci sono i detentori della legge, numi tutelari del potere di una società che divorra chi non la sostiene, e che trae così nutrimento dai dissenzienti e dagli incerti, garantendosi continuità.

L'oscurità di questa parabola sta proprio in questo parallelismo imperfetto, per cui la vicenda del cannibale non è calco speculare di quella di Julian. Si tratta di un'allegoresi complessa e negativa da cui si estrapola una morale pessimista e apocalittica.

"Teorema"

Pasolini pensa al racconto di *Teorema* come oggetto di un dramma in versi, una tragedia, ma poi sente che «l'amore tra il visitatore divino e i personaggi borghesi era molto più bello se silenzioso»¹⁹. Questa idea lo porta a credere che «era meglio farne un film»²⁰. La scelta del cinema, per esprimere attraverso le immagini e non con le parole, potrebbe far pensare a un prevalere dell'azione sul dialogo. In realtà in *Teorema* l'azione è minimale. Dunque non parole, non azioni, ma immagini. E soprattutto immagini di volti: 408 sono i primi piani e i primissimi piani (incluse 37 inquadrature mezzo busto e 45 particolari di oggetti) su 725 inquadrature totali (il 56,3%)²¹.

L'azione restringe il proprio campo al primo piano; lo svolgersi del dramma ha luogo sul volto, sull'epidermide, nello sguardo. Il cinema è adatto a esprimere questo dramma senza parole, poiché attraverso il primo piano pone un'attenzione eccezionale sulla persona, che nella realtà non si lascerebbe guar-

dare così a lungo e da vicino, senza inibirsi di fronte alla forte insistenza e prossimità dello sguardo altrui. Attraverso la macchina da presa emerge la profondità dell'«uomo visibile». Balázs usa il termine «uomo visibile» come titolo di un libro, a sostegno dell'eloquenza del cinema muto contro l'insignificanza di certa verbosità della stampa. L'«uomo dicibile», sostiene Balázs, è diventato un'entità insignificante, un groviglio di parole, incapace realmente di comunicare. Per recuperare la possibilità di espressione l'uomo deve tacere e mostrarsi, rendersi «visibile» come nel cinema²². Il primo piano cinematografico riesce a oltrepassare le apparenze rivelando la microfisionomia dell'«uomo invisibile», ovvero dell'animo umano²³.

Isolare i primi piani, privarli di parola, sospendere l'azione in favore di uno sguardo sui micromovimenti espressivi, lasciare che la macchina da presa punti insistentemente sul volto che guarda: tutto ciò crea un effetto ritratto. Con Pasolini i riferimenti alla pittura sono espliciti (si pensi a *La ricotta*, film in cui vengono riproposti Pontormo e Rosso Fiorentino nella forma del *tableau vivant*) o comunque dichiarati (come Masaccio per la spazialità di *Accattone*, il Mantegna per le figure di *Mamma Roma* o El Greco per il volto di Cristo in *Il Vangelo secondo Matteo*). Nel caso di *Teorema*, invece, non ci sono citazioni dirette, ma diffusi riferimenti formali ed estetici.

Primo piano: (ritratto) sacro e borghese

I primi piani di *Teorema* acquistano caratteristiche diverse a seconda del personaggio che Pasolini ritrae. Essi seguono questo rapporto e ordine: l'ospite - figura classica ellenica; Emilia - immagine cristiana; Lucia (la madre) - ritratto espressionista; Paolo (il padre) e Pietro (il figlio) - pittura astratta; Odetta (la figlia) - ritratto fotografico. Non si tratta di definizioni stringenti, quanto di riferimenti a campi semantici e a sfere iconografiche.

I volti dell'ospite e di Emilia sono presentati come icone sacre e vengono venerati, ammirati, contemplati dagli altri personaggi. L'icona religiosa conserva un'incontaminatezza, che salva il volto divino dal logorio riservato all'uomo e alla sua finitudine. In questo senso anche i ritratti dell'ospite e di Emilia rimangono «intatti»: il volto dell'ospite si mostra uguale a se stesso per tutto il film; quello di Emilia si smaterializza, perde colore, diventa diafano, evanescente, in modo corrispondente a ciò che rappresenta.

L'ospite (interpretato da Terence Stamp) è il divino dagli occhi azzurri. Si presenta sotto vesti umane, come gli dei antropomorfi dell'Olimpo, capace di male e di bene. I suoi primi piani sono soprattutto controcampi. È osservato con avidità e desiderio nel suo aspetto più sacro: il sesso (numerose sono le inquadrature sul particolare del bacino). Guardato con insistenza mostra una provocante sensualità; il suo erotismo spira dalle membra, dalla figura efebica, dal corpo abbandonato languidamente su una poltrona o su un letto. L'effetto che suscita in chi lo guarda è di turbamento, di pianto, di fuga, e poi di avvicinamento. Ciò che scuote è la scoperta della verità di cui è portatore, che giunge con la forza di una rivelazione, cui segue la dolcezza dell'accoglienza, dell'abbraccio, dell'amplesso fisico che offre con amorevolezza.

L'ospite, da oggetto guardato, si fa soggetto che guarda solo prima di partire e abbandonare la casa: raccoglie la disperazione di ogni personaggio, che esterna il proprio dolore. È il solo momento in cui alle espressioni mimiche dei volti dei personaggi si aggiunge la parola e i lunghi monologhi si fanno prologo della crisi che segue nella seconda metà del film.

Lo sguardo dell'ospite resta sempre ambiguo e ambivalente, mantiene in sé una velata malizia, che determina la sua indefinibilità. È l'angelo sterminatore, colui che distrugge, ma anche colui che si dona: sovverte l'ordine imponendo il principio apollineo del «conosci te stesso», che però genera il disfacimento dell'identità dei personaggi in quanto falsa idea di sé. Rappresenta lo scandalo, l'imprevisto, l'irrazionale, l'istinto, la forza oscura, la profondità mistica, la dimensione spirituale, l'inafferrabile. L'ospite incarna niccianamente la nascita della tragedia²⁴. Il momento tragico scaturisce dal contrasto, dall'impossibilità di ristabilire un ordine, dalla coesistenza non armonica di due principi opposti e in contraddizione. Il suo aspetto luminoso e lucente, misurato e razionale appar-



Lucia (Silvana Mangano), la madre. In lei l'eleganza impeccabile è requisito sociale di bellezza. Fotogramma del film *Teorema* (1968) di P.P. Pasolini. Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia



I primi piani dedicati a Emilia, la domestica interpretata da Laura Betti, la ritraggono come una mistica cristiana. Fotogramma del film *Teorema* (1968) di P.P. Pasolini. Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia

tiene ad Apollo, mentre gli effetti che genera, l'eccesso, la sessualità, la componente passionale e dolorosa, sono di Dioniso.

I primi piani di Emilia, la domestica (interpretata da Laura Betti) la ritraggono come una mistica cristiana. È la prima a cogliere la potenza del divino. In particolare un primo piano la rivela come figura mariana: Emilia, turbata alla vista dell'ospite, corre in casa, apre il suo armadietto, si guarda in un piccolo specchio interno all'anta. Accanto allo specchio, appese in ordine sparso, vi sono delle immagini di Maria Vergine. La figura di Emilia, riflessa nello specchio, appare così come una santa tra altre figure simili. Dopo la partenza dell'ospite, abbandona la casa borghese e torna al suo casolare in campagna. Al suo arrivo due bambini la accolgono con un saluto, ma Emilia non risponde e, presa da un imperioso istinto, si dirige verso una panchina di legno, si siede e resta all'addiaccio in uno stato ascetico, cibandosi di ortiche. Con questo atteggiamento di rinuncia a sé, di rigore e fissità che paiono pazzia, Emilia diventa come l'ospite: oggetto contemplato in quanto apparizione divina. I suoi primi piani diventano controcampi: i contadini la guardano, la venerano, la pregano, le portano i malati da guarire e la santa fa miracoli.

Il suo raccoglimento non è isolamento: Emilia è il solo personaggio che mantiene un rapporto con gli altri, gli umili. Sa recuperare il sacro tornando alla società arcaica, verso «quell'innocenza che il popolo manteneva nei confronti del "miracoloso", come attesa dell'impossibile che eppure esiste»²⁵. Numerose sono le immagini di corallità di una folla variopinta: ritratti di poveri, i cui volti semplici, pieni di speranza, caritatevoli, sono inquadrati con lente carrellate, che ne mostrano le espressioni, gli occhi ancora in grado di accogliere e riconoscere il sacro. Sono sequenze tipiche del cinema pasoliniano: primi piani separati da brevi stacchi di montaggio, o «in panoramica a stazioni»²⁶.

La morte di Emilia è l'antitesi positiva del destino della famiglia borghese. La fertilità è il contrario dell'aridità del deserto, immagine metaforica che torna più volte nel film. Una delle ultime inquadrature di Emilia riprende a pieno schermo i suoi grandi occhi: sepolta viva, piange. Le sue lacrime sono sorgente di speranza e fonte che deterge. Emilia è la sola ad aver capito, ad aver visto, ad aver saputo guardare. Il suo destino è un suggerimento: lavare gli occhi, levare la patina che la civiltà pone come filtro tra sé e il mondo. *Exemplum* morale della parabola/teorema, Emilia ci insegna a guardare.

I primi piani dei personaggi borghesi ci riportano ad altro tipo di pittura: il ritratto civile, che nel corso del tempo ha subito profonde modifiche, sino a sfigurarsi nel corso del Novecento. I primi piani dei personaggi borghesi partono da un'iniziale impassibilità dei tratti sino ad arrivare a una densità di microespressioni. Le storie di Paolo e Lucia mostrano la caduta delle finzioni. I loro ritratti non sono più le immagini sicure e compassate della classe borghese, forte dei suoi valori. La maschera, il decoro, la rispettabilità sociale cedono alla sopraffazione della sofferenza, della tragica perdita. La distruzione dell'idea di sé si accompagna alla distruzione della propria immagine e allo sconvolgimento del volto.

Lucia (interpretata da Silvana Mangano) è donna la cui eleganza impeccabile è un requisito sociale di bellezza. Dotata di forte sensualità, di uno sguardo caldo, intrigante e altera, la maliziosa carica erotica in lei è repressa dietro la compostezza del perbenismo borghese. La sua coscienza di moglie casta viene macchiata dalla conoscenza del divino che le mostra come l'atto d'amore sia istinto vitale. La sua eleganza si trova nei gesti, nel trucco, nella capigliatura, e soprattutto nei vestiti, che Pasolini volle creati apposta dallo stilista Roberto Capucci. Abiti signorili, sofisticati ma semplici, il cui colore si accende con il progressivo accrescimento di sensualità ed erotismo nella vita di Lucia. Il volto di Lucia è un ritratto espressionista. La sequenza più rappresentativa di questa distorsione dei tratti somatici che porta allo sconvolgimento del volto è la serie di primi piani che seguono l'adulterio commesso dalla donna con un giovane studente, pagato per fare l'amore con lei. Numerose sfumature percorrono il viso di Lucia, traspaiono dall'espressività degli occhi, mostrano l'accavallarsi confuso, l'accumularsi di stati d'animo contrastanti, che lacerano i tratti composti del viso sino a colmare nel pianto disperato che dissolve il liquido nerume dei suoi occhi.

Dopo aver consumato un ulteriore adulterio con due giovani ragazzi, alla periferia di Milano, risalita in auto, si dirige disorientata e disperata verso la città e si ferma presso una chiesetta in una stradina di campagna. Il suo deambulare, come animale ferito e bisognoso, la riporta lì, a quella religione che sola ha conosciuto, l'unica che riesce a concepire la sua cultura cattolica e moralista. Lucia non è in grado di ritrovare il sacro e ciò che può fare è chiedere perdono e ricongiungersi alla falsa identità di casta borghese.

Paolo, il padre (interpretato da Massimo Girotti), viene subito presentato in stretta relazione con l'ambiente. I suoi primi piani hanno come sfondo paesaggi urbani e naturali, che definiscono l'identità del personaggio: la fabbrica, la Stazione Centrale di Milano, la campagna padana, il deserto. Industriale lombardo, ricorda i personaggi dei film di Antonioni. Le inquadrature iniziali mostrano angoli desolati della fabbrica. Montate l'una dopo l'altra, sono immagini mute, vuote, morte, sembrano sospese in una pausa di tempo, oggetti depersonalizzati, privi d'esistenza, simili alla sequenza finale di *L'eclisse*.

È una fabbrica vuota, spopolata, eppure è la stessa vista prima dei titoli di testa pullulare di operai. Senza colore, senza rumore, senza movimento, senza personaggi è un deserto artificiale: costruzione attorno al vuoto e con al centro, in soggettiva, lo sguardo di Paolo. Appartiene a lui questa desolazione, che anticipa il deserto naturale, che lo accoglierà nel finale. L'immagine del volto del padre, borghese, padrone di sé e del mondo, solido, capace di prendere le proprie decisioni, si logora lentamente lungo lo scorrere delle sequenze, passando dall'inespressione della malattia, all'angoscia della consapevolezza, sino alla perdita di tutto.

L'ultima inquadratura del film vede Paolo (ormai spogliatosi delle sue vesti) che corre nudo nel deserto, aprendo le braccia come per afferrare il nulla che gli è rimasto. L'ultimo gesto possibile è l'urlo

di disperazione, raffigurato come un dipinto astratto, tutto ciò che resta di un ritratto borghese, in cui la forma ha preso il sopravvento sul contenuto con tutta la povertà di un gesto vuoto di senso²⁷. Il padre non raggiunge con la propria azione (donare la fabbrica agli operai) la pienezza dell'essere. Il sacro è andato perso, perché solo chi sa far dono di sé, e non di quello che ha, può dar frutto. Il resto è autodistruzione.

L'esperienza erotica di Pietro, il figlio (interpretato da Andrés José Cruz Soublette), si traduce in esperienza artistica e permette di riflettere su alcune correnti dell'arte novecentesca. Con l'ospite egli scopre la propria omosessualità e la propria vocazione artistica. In una sequenza sfogliano insieme un libro con riproduzioni di dipinti di Francis Bacon, la macchina da presa si ferma sui celebri *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944): un tema caro a Bacon, la Crocifissione, in cui la deflagrazione dell'urlo riduce l'essere a subumano e si perde ogni tratto fisionomico. Pietro, dopo la partenza dell'ospite, cerca di rievocare il divino attraverso la pittura e utilizza diverse tecniche nel tentativo di dare un volto al sacro. Dapprima cerca di farne un ritratto figurativo, poi si avvicina a esperienze astratte, spostando la ricerca sulla tecnica. La condanna pasoliniana dell'arte astratta come arida e vuota con Pietro si spinge oltre: il suo fallimento si esprime con il gesto provocatorio, «blasfematorio» ed «escremenziale»²⁸ delle neoavanguardie. Di fronte alla propria nullità, Pietro urina sulle opere.

Odetta, la figlia (interpretata da Anne Wiazemsky) rappresenta infine il ritratto fotografico. Scatta continuamente fotografie (in particolare al padre e all'ospite), le contempla, le conserva con amore, le tocca come fossero reali. L'occhio meccanico e l'effigie impressa sull'istantanea sono palliativi di un rapporto mancato con il reale. Dopo il tentativo di rievocare il sacro attraverso il ricordo, il suo destino è chiudersi in un mondo interiore: una rinuncia a vivere e una paralisi di follia.

"Porcile"

Porcile è una delle sei *pièces* teatrali scritte da Pasolini nel marzo del 1966 (*Calderón, Pilade, Affabulazione, Porcile, Orgia, Bestia da stile*). Nel passaggio dal teatro al cinema *Porcile* conosce un acquisto e una perdita: Pasolini elimina l'incontro tra Julian e Spinoza, ma aggiunge la storia del cannibale. I due episodi, pur nella loro morale comune (entrambi i protagonisti verranno martirizzati), sono molto diversi dal punto di vista stilistico e formale: mentre la storia di Julian mantiene una discendenza, una somiglianza di struttura con il teatro, che era la sua prima veste, la storia del cannibale non ha nulla del teatro filmato, ma è fortemente cinematografica²⁹. Ed è all'interno di queste diversità formali che si collocano i numerosi primi piani, frequenti in entrambe le storie. In *Porcile* sono 474 i primi piani e i primissimi piani (incluse 30 inquadrature mezzo busto 26 particolari di oggetti) su 751 inquadrature totali (il 63,1%).

Nell'episodio moderno il primo piano si colloca in un ambito teatrale (dove il primo piano non esiste), appoggiandosi frequentemente all'inquadratura della figura intera, che è l'immagine quale si percepirebbe dalla platea di un teatro. Il primo piano, in questo caso, si inserisce in uno spazio delimitato, strutturato, come fosse un palcoscenico, con un'attenzione alla prospettiva, alla centralità, alle simmetrie formali. Nell'episodio pre-storico il primo piano si trova *en plein air*, ripreso in uno spazio ampio, elemento "del" e "nel" paesaggio, con cui si confronta e in cui si perde, non occupando più una posizione centrale rispetto all'immagine. La macchina da presa si alleggerisce, segue il movimento del cannibale nell'ampio deserto, lo riprende in primo piano, cogliendolo quasi di sorpresa, improvvisamente, e per questo, talvolta, il volto risulta tagliato in alcune sue parti. L'immagine, seppur stilisticamente sporca, sembra acquistare nella sua immediatezza un alto grado di purezza.

Primo piano e (teatro di) parola

L'avvicinamento di Pasolini al teatro appartiene a una tendenza generale di quegli anni: una rinascita d'interesse da parte degli scrittori italiani nei confronti del teatro, del quale si era sino allora



Foto di scena di *Porcile* (1969) di P.P. Pasolini. La macchina da presa inquadra frontalmente i personaggi che parlano, sembra volerli guardare in faccia e ascoltare il loro racconto. Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia

sottovalutato la capacità di espressione e di incidenza nella società. In quel periodo Pasolini legge i *Dialoghi* di Platone, in cui la struttura dialogica viene usata per la drammatizzazione delle idee. Qualcosa di simile accade nel teatro di Pasolini.

Nel '68, due anni dopo la stesura delle opere teatrali, Pasolini pubblica sulla rivista «Nuovi Argomenti», nel numero di gennaio-marzo, il *Manifesto per un nuovo teatro*³⁰. Egli definisce il proprio teatro «teatro di parola», che trova nel contenuto il principale interesse e si oppone a tutto il teatro esistente. Il «teatro di parola» è diverso dal «teatro della chiacchiera» e dal «teatro dell'urlo» o «del gesto»: il primo (teatro tradizionale, borghese, ufficiale, accademico) ha sostituito la parola con una vuota discorsività; il secondo (teatro d'avanguardia, antiborghese, di contestazione) ha dissacrato, se non sostituito, la parola in favore dell'azione scenica, della presenza fisica. Entrambi questi tipi di teatro escludono il problema linguistico. Il teatro di parola, invece, non lo elude: ne mantiene coscienza e soprattutto si fa luogo di dibattito. È un teatro essenziale, costituito dai soli testi, senza scenografie, senza costumi, senza musica, questo perché «il teatro di Parola ricerca il suo "spazio teatrale" non nell'ambiente ma nella testa»³¹. La parola è messa al centro di un teatro che respinge ai margini l'azione, come avviene nell'episodio moderno di *Porcile*, in cui la vicenda di Julian è rappresentata attraverso fitti dialoghi, che dicono e non mostrano. Si tratta quindi di un episodio, quello della Germania di Godesberg, con personaggi dominati da «una sorta di "tragedia linguistica"»³².

Le passioni amorose, la sessualità, il linguaggio del corpo rimangono esterni al dramma, sottratti alla vista e reintegrati in forma di racconto.

Julian (interpretato da Jean-Pierre Léaud) e Ida (Anne Wiazemsky) sono i personaggi di questa tragedia linguistica, prigionieri essi stessi della loro verbosità, del labirinto della parola, della tirannia del *logos*. Si completano l'un l'altro; la loro "meravigliosa complicità" è il segno della loro similitudine: Ida rappresenta la normalità contro e in funzione della quale si definisce l'anormalità di Julian. Le sequenze delle lunghe conversazioni tra Ida e Julian hanno caratteristiche comuni. Nel corso dei dialoghi i personaggi sono inquadrati in primo piano, frontale e fisso, in campo e controcampo, in corrispondenza del cambio di battuta. Nell'inquadratura si trova sempre il soggetto che parla, la voce non è mai fuori campo, non è mai ripreso colui che ascolta. Questo palleggiarsi la parola e l'attenzione della macchina da presa non avviene *ex abrupto*, ma attraverso inquadrature a figura intera, che, oltre a inserire il primo piano con un climax, ricordano l'immagine come la si vedrebbe a teatro. Il primo piano non è mai scorporato dalla figura intera, su cui si appoggia e di cui costituisce un estratto.

La messa in scena, poi, mostra non tanto luoghi, quanto indicazioni di spazio: i pochi oggetti che fanno la scenografia servono unicamente per indicare una camera da letto o una sala. Spesso si ha l'impressione di trovare i personaggi in scatole prospettiche, spazi astratti, piuttosto che luoghi visuti. L'essenzialità dell'arredamento appartiene a questa tendenza verso la riduzione, che forza l'attenzione verso il linguaggio, spogliando lo spazio dell'inquadratura.

La focalizzazione dello sguardo si concentra sul volto, in quanto luogo della parola proferita. L'azione si svolge tutta in primo piano, ma in modo molto diverso rispetto a *Teorema*. Mentre in quest'ultimo i primi piani muti mostrano un succedersi di espressioni che emergono sul volto dall'animo, i primi piani sovraccarichi di parola di *Porcile* non lasciano spazio allo sguardo, in una tensione in cui l'occhio si fa orecchio. I volti esternano il loro turbamento dando voce ai loro pensieri, e le espressioni che ne conseguono sono solo di mimica enfatica. La macchina da presa non si insinua nel profondo, soffermandosi a scrutare il viso in primo piano, ma inquadra frontalmente i personaggi che parlano, li guarda in faccia e ascolta il loro racconto. Per dirla con Balázs l'uomo visibile scompare dietro l'uomo dicibile. L'abilità dell'attore non sta nella sua interpretazione, ma nella capacità di comprendere il testo: «Egli dovrà rendersi trasparente sul pensiero: e sarà tanto più bravo quanto più, sentendolo dire il testo, lo spettatore capirà che egli ha capito»³³.

Lo straniamento della recitazione degli attori rispetto ai personaggi è caratteristica per antonomasia del teatro brechtiano. Pasolini fa dell'attore un veicolo del messaggio, dietro al quale l'interprete deve abbandonare le proprie velleità. Per questo «il linguaggio è qui assunto come maschera o visiera, sotto cui non c'è, o non c'è più, nessun volto»³⁴; «personaggi-idea che esistono solo in quanto icone della parola»³⁵.

Nell'episodio moderno alcuni personaggi sono ritratti in modo grottesco e caricaturale. Il padre di Julian e i suoi collaboratori sono descritti come i potenti di Grosz, ossia come dei maiali³⁶. La nuova oggettività tedesca degli anni Venti, Grosz e Otto Dix rappresentano con stile corrosivo le nefandezze e l'avidità dei ceti dirigenti. Gli industriali Klotz (interpretato da Alberto Lionello) e Herditze (Ugo Tognazzi) si identificano loro stessi con quelle figure. Nella loro camera da letto il signor Klotz dice alla moglie: «I tempi di Grosz e di Brecht non sono affatto passati. E io avrei potuto benissimo essere disegnato da Grosz sotto forma di un triste maiale, e tu di una triste maiala, a tavola naturalmente, io col sedere di una segretaria sulle ginocchia, e tu con le mani fra le gambe dell'autista». Il signor Klotz è disteso sotto le coperte, in un pacchiano letto a baldacchino, sulla testa un buffo cappellino da notte con pompon, sul viso gli inconfondibili baffetti da Führer, tipici delle caricature di Grosz. Se nella Germania postbellica l'associazione potenti-suini suscita scandalo, ora, nella Germania neocapitalista, non inquieta più, al punto da essere il potere stesso ad autodefinirsi nella propria bestialità. La consapevolezza di Klotz, fiero del suo grugno e di essere grande divoratore di salsicce, lo rende ancor più spietato.

Primo piano e (cinema del) silenzio

L'episodio pre-storico di *Porcile* ci offre un contesto diverso nel quale inserire il primo piano. La storia del cannibale (interpretato da Pierre Clementi) è concepita da Pasolini in termini puramente cinematografici. Per le riprese di questo episodio, girato tutto all'aperto, sulle pendici dell'Etna, viene utilizzata la macchina da presa a mano, che si muove leggera cogliendo il primo piano dell'uomo come un oggetto della natura. L'immagine appare stilisticamente sporca, impura. Certe sgrammaticature, certe trascuratezze, fanno riferimento a una modalità di visione che include due estremi (il campo lunghissimo e il primissimo piano) e che corrisponde a una diversa collocazione della figura nell'ambiente. Le inquadrature aprono alla profondità di campo, allungano i tempi della visione e includono aspetti del reale non riducibili alla narrazione poiché il paesaggio naturale dell'Etna conserva una propria autonomia. Anche se morfologicamente il deserto mostra uno spazio vuoto, la natura porta con sé una ricchezza che entra nell'immagine e modifica l'aspetto estetico della visione.

Il paesaggio desertico, così ampio da sembrare senza confini, indistinto, uguale da ogni lato in cui lo si guardi, senza punti di orientamento e di riferimento, è agli antipodi rispetto all'ambiente in cui è collocato Julian (la villa neoclassica, con un "paesaggio ellenico" tutto intorno). Se l'Etna rappresenta una natura ingenerosa, non soggetta allo sfruttamento dell'uomo, con il temibile vulcano che incombe, la Germania di Godesberg è una natura razionalizzata, assoggettata dall'uomo, in cui gli spazi sono organizzati e ripuliti. L'episodio di Julian riproduce anche nella strutturazione delle sequenze questo rigore, irrigidendo il modello a una tipologia ripetuta in modo costante. L'episodio pre-storico fa da contrappunto, mostrandosi irregolare, caotico, disordinato e soprattutto muto: si aprono gli spazi e si fa strada il silenzio e il nulla.

Ridotto agli stenti, l'uomo calato in un paesaggio non-umano, sembra collocato nel vuoto: un vuoto non solo visivo (cui corrisponde, però, una grande ricchezza dell'immagine), ma anche sonoro. Pochi sono i rumori (il passo, il respiro, le urla), nessuna musica (salvo il battere delle campane e il suono di un flauto, ma questo ha luogo nel borgo medievale, in una società civile), nessuna parola è detta lungo tutto l'episodio, tranne la frase del cannibale pronunciata in uno stato di eccitazione prima della condanna: «Ho ucciso mio padre, mangiato carne umana, tremo di gioia».

Tutto l'episodio è percorso forzatamente dal silenzio. Al momento della lettura della condanna, infatti, i due cannibali catturati sono portati di fronte all'assemblea civile riunita nella piazza. Il capo politico del borgo apre una pergamena e comincia a leggere le accuse rivolte ai barbari. La voce che pronuncia la condanna non si sente, il suono delle campane la copre. Si tratta di un espediente voluto per dare rilievo all'assenza di parola, che nell'episodio precedente era stata così copiosa, e per creare un effetto espressivo attorno alla sola frase pronunciata.

Nell'episodio del cannibale viene concretizzato il concetto di *Stimmung* sia come lo intendeva Simmel – forma del visibile del paesaggio – sia come lo intendeva Balázs – forma del visibile del volto. Per Simmel *Stimmung* è una categoria tipica del pensiero romantico in cui la spiritualità del soggetto si rifrange su tutto ciò che lo circonda e che contempla. Il paesaggio diventa dunque estensione dell'io, assume un volto e l'uomo vi guarda e vi legge il proprio stato d'animo³⁷. Balázs (partendo direttamente dal pensiero di Simmel, con cui aveva fatto studi di filosofia in Germania) riferisce *Stimmung* al volto inteso come spazio da esplorare, paesaggio da contemplare, capovolgendo i termini di riferimento di Simmel: il viso in primo piano diventa luogo da percorrere seguendo i movimenti della macchina da presa.

I primi piani del cannibale introducono nella visione un elemento di contrappunto: al volto del paesaggio fa eco il paesaggio del volto. La natura nel suo stato barbarico e nella sua immagine impura, sgrammaticata, trova rappresentazione in queste due figure uguali e opposte: il primissimo piano e il campo lungo, inquadrature dimensionalmente lontane eppur esteticamente vicine.

Teorema e *Porcile*, allegorie in forma di parabola, si legano tra loro, con impliciti rimandi, perché costituiscono due riflessioni sul primo piano cinematografico in rapporto alle altre arti: il volto di

Teorema come ritratto sacro e civile; il volto di *Porcile* come luogo della parola teatrale e come spazio percorribile dalla macchina da presa.

Il cinema del *logos* appare così il cinema della modernità per eccellenza, che si interroga su se stesso e sulle altre forme di rappresentazione. I film della perdita del sacro possono essere letti come film-saggio, che propongono riflessioni linguistiche, cinematografiche, teatrali e pittoriche, analoghe a quelle di carattere latamente semiotico che Pasolini scrive tra il 1965 e il 1971, poi raccolte in *Empirismo eretico*.

1. Pier Paolo Pasolini, *Il genocidio*, in «Rinascita», 27 settembre 1974, poi inclusa in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, ora in *Pasolini. Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, pp. 511-517.
2. Sandro Bernardi, *L'allegoria e il "doppio strato" della rappresentazione*, in Carla Benedetti, Maria Antonietta Grignani (a cura di), *A partire da Petrolio Pasolini interroga la letteratura*, Longo Editore, Ravenna 1993, pp. 57-70.
3. Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, Marsilio, Venezia 1999.
4. Ivi, p. 32.
5. Pubblicata sul «Corriere della Sera» il 9 novembre 1975, *L'Abiura dalla Trilogia della vita* è stata scritta da Pasolini il 15 giugno 1975, poi inclusa in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, ora in *Pasolini. Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 599-603.
6. Tonino Delli Colli, direttore della fotografia di *Accattone*, in un'intervista ricorda che Pasolini lo portò al cinema a vedere il film di Dreyer, mostrandoglielo come modello. In Antonio Bertini, *Teoria e tecnica del film di Pasolini*, Bulzoni, Roma 1979, p. 203.
7. Jean Dufлот, *Il sogno del centauro*, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 93.
8. *Diario al registratore*, in Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962, p. 145.
9. Barth David Schwartz, *Pasolini requiem*, Marsilio, Venezia 1995, p. 777.
10. *Ibid.*
11. Sandro Zambetti et alii, *Incontro con Pasolini*, in «Controcampo», aprile 1969, ora in *Pasolini per il cinema*, vol. II, Mondadori, Milano 2001, p. 2963.
12. Il 4 ottobre 1969, in «Il Tempo» nella rubrica *Il caos*, compare un articolo di Pasolini dal titolo *Più cuore che testa* in cui si difende dalla critica di *Porcile* fatta da Domenico Meccoli, *Porcile?: un porcaio*, in «Il Tempo», 16 settembre 1969.
13. Si vedano per esempio le vicissitudini legate al premio Ocic (Office catholique international du cinéma) assegnato a *Teorema* e le conseguenti polemiche e prese di distanza. Vedi Italo Moscati, *Pasolini e il teorema del sesso*, Il Saggiatore, Milano 1995, pp. 174-176.
14. Alberto Moravia, nel suo articolo *Porcile: l'antropofago fa un comizio*, in «L'Espresso», 28 settembre 1969, si distingue dalla critica corrente sostenendo che questo film è il migliore del poeta regista, dopo *Accattone* e *La ricotta*: «Si veda com'è pasoliniano il film, e del migliore Pasolini, del più lucido e del più pietoso».
15. Giovanni Tarditi, *Storia della letteratura greca*, Loescher, Torino 1975, p. 158.
16. «Logos e Mythos nascono insieme dal linguaggio, poi si distinguono; Logos diviene il discorso razionale, logico e oggettivo della mente che pensa a un mondo ad essa esterno; Mythos costituisce il discorso della comprensione soggettiva, particolare e concreta di una mente che aderisce al mondo e lo esperisce dall'interno. In un secondo momento, Logos e Mythos si oppongono: il secondo appare al primo come favola e leggenda priva di verità; il primo appare al secondo come astrazione disincantata, esterna alle realtà profonde»; Edgar Morin, *La conoscenza della conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 178.
17. Jean Dufлот, *Il sogno del centauro*, cit., p. 102.
18. Ivi, p. 89.
19. Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione: i film, il cinema*, a cura di Laura Betti e Michele Galinucci, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, p. 184.
20. *Ibid.*
21. Si segue l'analisi del film secondo il modello di divisione in sequenze e inquadrature proposta da Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit.
22. Béla Balázs, *L'uomo visibile* (1924), Lindau, Torino 2008, pp. 123-132.

23. Béla Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (1952), Einaudi, Torino 1987, p. 59.
24. «Quella stessa duplicità come origine ed essenza della tragedia greca, in quanto espressione di due impulsi artistici intrecciati fra loro, l'*apollineo* e il *dionisiaco*»; Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1972, p. 82.
25. Giuseppe Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994, p. 20.
26. La definizione è data da Stefania Parigi che osserva in *Accattone* la ricorrenza di questa figura retorica: «Il movimento avvolgente della panoramica, senza essere incrinato, salvaguarda l'isolamento ritrattistico di ogni personaggio»; Stefania Parigi, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino 2008, pp. 120-121.
27. «L'astrattismo sarebbe inconcepibile se non gli si presupponesse un fondamento ideologico esistenziale come esaurimento e gusto auto-distruttivo del mondo borghese. La realtà non esiste, è basata sul nulla: è reale solo il presente, in me, qui e ora. L'unica cosa reale è il farsi delle mie sensazioni. [...] Il quadro astratto è una sensazione tutta sensuale e lirica, colta nella sua autenticità, almeno presunta. Io per me non credo a tale ideologia, naturalmente»; Pier Paolo Pasolini, *Pittura contemporanea*, in «Vie Nuove», 4 gennaio 1962, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 224.
28. Jean Duflot, *Il sogno del centauro*, cit., p. 102.
29. «Pasolini sul punto di tradurre *Porcile* in immagini, sente il bisogno di sdoppiarlo, di contrappuntare alla tragedia intessuta di pure parole [...] una tragedia fatta di sole immagini. Quasi mettendo in gara (ed è un'altra lettura possibile) il teatro e il cinema; oppure, se vogliamo, il cinema parlato e quello muto»; Tullio Kezich, *Cani e porci*, in Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione*, cit., p. 388.
30. Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1968, ora in *Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Mondadori, Milano 1999, pp. 2481-2500.
31. Ivi, p. 2500.
32. Edi Liccioli, *La scena della parola*, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 198-199.
33. Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2496.
34. Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 186.
35. Edi Liccioli, *La scena della parola*, cit., p. 336.
36. «Per il periodo precedente la Guerra potrei così riassumere il succo delle mie esperienze: gli uomini sono dei porci. Le chiacchiere sull'etica sono un inganno per gli stupidi. La vita non ha altro senso che soddisfare la fame di cibo e di donne. L'anima non esiste. L'importante è che si abbia il necessario»; George Grosz, *L'arte in pericolo (1925)*, in Uve W. Schneid (a cura di), *Grosz. Vita e opere*, Mazzotta, Milano 1977, p. 30.
37. Georg Simmel, *Il significato estetico del volto e Filosofia del paesaggio* in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 43-50, 71-84.