

Pasolini e Freud*

di

SILVIA DE LAUDE

ABSTRACT: *Pasolini and Freud.* «I have indeed read the entirety of Freud in Bologna», Pasolini said in a 1963 article, later reprinted in *Descrizioni di descrizioni*. While this claim is certainly an exaggeration, since Freud's works were banned during fascism, Pasolini indeed had a longstanding interest in the writings of Sigmund Freud, the pioneer of psychoanalysis. These writings provided him with a conceptual framework for his exploration of the complexities of the “family novel”, which he continued to engage with throughout his career. Pasolini unabashedly repurposed Freud's ideas and concepts, going so far as to diagnose a «powerful Oedipus complex» in the 1940s. This essay seeks to delve into the presence of Freud's influence on the literary and cinematic works by Pasolini, who only in the final, incredibly prolific years of his life did begin to consider alternative ideas from the field of psychoanalysis, such as those put forth by Ferenczi (not examined in this essay) and (more contentiously) Lacan.

KEYWORDS: Pier Paolo Pasolini, Sigmund Freud, Psychoanalysis; “Family Novel”, Oedipus complex

ABSTRACT: «Tutto Freud l'avevo appunto letto a Bologna», a vent'anni, scrive Pasolini in un articolo del 1963 confluito in *Descrizioni di descrizioni*. Si tratta certo di un'esagerazione, perché le opere di Freud erano messe all'indice durante il fascismo, ma è vero che fin da ragazzo Pasolini è interessato agli scritti del fondatore della psicoanalisi, Sigmund Freud, che forniscono il telaio di un “romanzo familiare” soggetto a molteplici, tardive messe a fuoco, e insieme un repertorio di idee e concetti sottoposto ad un riuso spregiudicatissimo, al punto di diagnosticare negli anni Quaranta «un forte complesso di Edipo». Il saggio si propone di ricostruire le tracce di Freud nell'opera letteraria e cinematografica di Pasolini, che solo nei suoi ultimi, incredibilmente prolifici anni di vita, si apre a suggestioni diverse anche in campo psicoanalitico, ossia a figure (qui non considerate) come Ferenczi e (più problematicamente) Lacan.

* Questo saggio riprende con alcune modifiche e aggiunte la parte iniziale di un altro mio testo, *Pasolini e i linguaggi della psicoanalisi*, che ho pubblicato in G. Alfano-S. Carrai (eds.), *Psicoanalisi e letteratura italiana*, Carocci, Roma 2019, pp. 187-212.

KEYWORDS: Pier Paolo Pasolini, Sigmund Freud, psicoanalisi, “romanzo familiare”, complesso di Edipo

I. «*Tutto Freud l'avevo appunto letto a Bologna*»

Nel 1963, Pasolini pubblica sul «Giorno» un articolo dal titolo redazionale *Freud conosce le astuzie del grande narratore*. Lo spunto è la riproposizione da Boringhieri dei *Casi clinici* con introduzione di Cesare Musatti, uscita per la prima volta da Einaudi dieci anni prima. Ma l'attacco è narrativo: un ritorno a Bologna per alcune interviste da montare nel «film-inchiesta sulla vita sessuale italiana» (*Comizi d'amore*); una passeggiata domenicale alle bancarelle di libri del Portico della Morte frequentate assiduamente da ragazzo – «c'era il solito gelo, l'ombra del giorno d'autunno (la morte)»; «E, cosa orrenda, dagli anni Trenta a questo '63 brutto e sacrilego, occhioggiavano fra gli altri, fatti oggetti, impoveriti strumenti allineati fra mille affini, il volume di *Accattone*, e di *Ragazzi di vita*: e così è finita»¹. L'impressione è di una desolazione funebre («Mai, per il Portico della Morte, il toponimo suonò più reale»), di angoscia e stagnazione. Atto riparatorio, l'acquisto di un libro scelto non per caso: «Fu per questo dolore, certamente, per questo rovesciamento di situazione – in una situazione, in realtà, immutata – che mi venne voglia di comprare il libro di Freud da leggere in treno al ritorno» (*ibid.*). Prima di una requisitoria contro la «mancata conoscenza e coscienza pubblica di Freud», noto in Italia a non più di «quattro intellettuali», e prima ancora di pagine molto belle sulla qualità della scrittura di Freud («qualità di romanziere, di sapiente narratore», «della razza di quelli che “scrivono male”², come Dostoevskij e Svevo»), trova spazio un ricordo: «tutto Freud l'avevo appunto letto a Bologna (e acquistato in parte proprio al Portico della Morte) vent'anni fa e più, atto fondamentale della mia cultura e della mia vita.

Certo, quel “tutto” è un'esagerazione: sotto il regime fascista Freud

¹ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti-S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Mondadori, Milano 1999, p. 2404. Da qui attingo anche le citazioni seguenti.

² Pasolini tornerà su questa espressione (“scrivere male”), mettendola in corsivo, nella recensione del 1974 alle *Poesie nascoste* di Kavafis, dove è detto che in tanti testi del poeta alessandrino «la situazione» è «più forte della pagina: come succede per i grandi romanziere *che scrivono male*» (Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit. p. 2025).

era un autore proibito; non circolavano molte traduzioni, né risulta che Pasolini abbia mai letto gli scritti del fondatore della psicoanalisi in tedesco. Nella prefazione a *Un paese di temporalis e di primule*, il cugino Nico Naldini ricorda tra i libri di Pier Paolo «solo un'edizione universitaria semiclandestina di *Tre contributi sulla teoria sessuale*, ottenuta dalla riproduzione di un testo dattiloscritto»³. Dell'opera esisteva già una traduzione italiana⁴, ma Naldini è sicuro che quella della biblioteca di Casarsa fosse una pubblicazione non ufficiale. I *Tre contributi sulla teoria sessuale* (nelle opere complete a cura di Musatti, *Tre saggi sulla teoria sessuale*) sono quelli in cui Freud tratta della sessualità infantile; delle trasformazioni legate alla pubertà; del «complesso di Edipo»; della disposizione sessuale «perversa e polimorfa» dei bambini e delle cosiddette «aberrazioni sessuali». Non sappiamo, però, cosa comprendesse questa «edizione universitaria semiclandestina», che il cugino cita anche in uno scritto più recente, definendo i fogli dattiloscritti che la componevano una «mina» vagante tra gli scaffali di un annesso alla cucina nella casa materna di Casarsa⁵.

La pubblicazione del volume che raccoglie «gli elenchi tematici via via compilati per annotare i libri della biblioteca di Pier Paolo Pasolini rimasti in casa dopo la sua scomparsa»⁶ aiuta alla ricostruzione di quel «tutto» Freud bolognese, anche se la ricostruzione può essere solo congetturale, visto che mancano, tra quelli sopravvissuti, volumi che certo lo scrittore aveva posseduto e utilizzato nella stesura di alcune opere – un esempio per tutti, Brown⁷, addirittura saccheggiato in *Petrolio* e nell'ultima revisione di *Bestia da stile*. Qualche idea, comunque, è possibile farsela. Di Freud, compaiono tra i «libri della formazione» giusto *Il Mosè di Michelangelo*⁸ e in francese *Moïse et le Monothéisme*⁹; accanto ad essi, due volumi di Carl Gustav Jung,

³ N. Naldini, *Al lettore nuovo di Pasolini*, in P.P. Pasolini, *Un paese di temporalis e di primule*, a cura di N. Naldini, Guanda, Parma 1993, p. 22.

⁴ S. Freud, *Tre contributi alla teoria sessuale*, prima traduzione italiana autorizzata sulla quarta edizione tedesca del 1920 del prof. M.L. Bianchini, Libreria psicoanalitica internazionale, Zurigo 1921.

⁵ N. Naldini, *Tanti libri attorno al Larin*, in G. Chiarocci-F. Zabagli (eds.), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Olschki, Firenze 2017, pp. XIII-XIV.

⁶ Ivi, p. XX.

⁷ N.O. Brown, *Corpo d'amore*, Il Saggiatore, Milano 1969.

⁸ S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, trad. it. di E. Servadio, Editrice V. Idelson, Napoli 1946.

⁹ Id., *Moïse et le Monothéisme*, traduit de l'allemand par A. Berman, Gallimard, Paris 1948.

entrambi con note di possesso e tracce di lettura: *Psicologia e educazione* e *Sulla psicologia dell'inconscio*¹⁰.

L'interesse per Freud, d'altra parte, è documentato nell'epistolario fin dai primi anni Quaranta. All'amico Franco Farolfi, nel '41, Pasolini scrive di star "coltivando" Freud in dispettosa polemica nei confronti di un *pensum* universitario assegnato da Carlo Calcaterra sulle *Rime* del Tasso. L'anno dopo, *emballé* tramite Freud per il mito di Edipo, non solo entra in fibrillazione nell'attesa di una messa in scena della tragedia di Sofocle con la regia del vecchio Enrico Fulchignoni, ma prova lui stesso a scrivere in proprio un dramma con Edipo come protagonista (*Edipo all'alba*), variando la trama sofoclea nel puntare il riflettore sull'amore incestuoso di Ismene per il fratello Eteocle, forse sotto l'influenza dell'*Œdipe* di André Gide.

Precocissimo e spregiudicato, soprattutto, appare fin dagli anni Quaranta da parte di Pasolini il reimpiego di termini e concetti della psicoanalisi, fra le prime prove di un'intelligenza prensile, spregiudicata e onnivora che sarebbe stata sua per tutta la vita. Già nel 1947, aveva diagnosticato senza mezzi termini un forte «complesso di Edipo» alla cultura friulana rispetto a quella in lingua – si intitola proprio così, *Il complesso di Edipo*, il paragrafo centrale dei tre che compongono l'articolo *Il Friuli autonomo*¹¹. Lo stesso anno, gli era parso di poter leggere in questa stessa chiave l'attaccamento alle origini della letteratura dialettale rispetto a quella in lingua¹². Sempre nel 1947, o l'anno prima, aveva concepito una *pièce* teatrale onirica dal titolo *Il cappellano*, in sé non memorabile ma a lui molto cara, come testimoniano le numerose riscritture¹³. È la *pièce* che sarà riesumata nel 1964-1965 con il titolo ironico *Nel '46!* in cui il protagonista (nella

¹⁰ C.G. Jung, *Psicologia e educazione*, trad. it. di R. Bazlen, Astrolabio, Roma 1947; Id., *Sulla psicologia dell'inconscio*, trad. it. di S. Daniele, Astrolabio, Roma 1947. Tra i volumi superstiti acquisiti in seguito nella biblioteca, e ancora presenti al momento della catalogazione, troviamo anche S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggine*, introduzione di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1971; Id. *Cinq psychanalyses*, Presses Universitaires de France, Vendôme 1972; C.G. Jung, *L'io e l'inconscio*, introduzione di M. Trevis, Bollati Boringhieri, Torino 1967; Id., *La psicologia del transfert*, Garzanti, Milano 1974; Id., *Psicologia analitica*, Mondadori, Milano 1975.

¹¹ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti-S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Mondadori, Milano 1999, pp. 43-46.

¹² Id., *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 245.

¹³ S. De Laude-W. Siti, *Note e notizie*, in P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp. 1139-1145.

prima stesura un “Don Paolo”, diventato nelle riscritture un professore di nome Giovanni) è attratto dal ragazzino Eligio, oltre che dalla sua stessa madre; scoperto dal ragazzino mentre ne seduce la sorella, lo uccide, e subisce un processo. Nella versione definitiva¹⁴, è chiaro che è stato tutto un sogno (nel finale, il protagonista è in scena mentre «dorme sul divano»), e una nota iniziale precisa che accanto all’interprete di Don Paolo *un solo attore* deve fare la parte dei personaggi che «rappresentano la *Coscienza*» del protagonista; *un altro*, quelli che rappresentano «il suo *Eros*» interdetto (sua madre, Eligio e la sorella), con una personale rivisitazione della triade freudiana di Io, Es e Super-Io.

Nel periodo del primo *Cappellano*, Pasolini era anche alle prese con il «romanzaccione della *sua* infanzia sacilese» cui accenna il protagonista dei *Parlanti*¹⁵. Vagheggiava una serie di «Opere sul Mare», solo in parte realizzate, e nel 1951 fonderà questa doppia linea narrativa, autobiografica e marina, nel progetto di un magmatico *Romanzo del mare*, autobiografia di forti ambizioni proustiane giocata sulla convergenza del mare e dell’infanzia, con la sessualità a fare da comune denominatore metaforico. Restano di questo progetto ambizioso e ingestibile solo i due tronconi *Coleo di Samo* e *Operetta marina*, ma la costellazione a cui l’opera naufragata appartiene è di grande interesse, coinvolgendo – attraverso l’idea di *Thetys*, il leggendario mare triassico da cui si sarebbe formato il Mediterraneo – l’espressione *Teta-veleta*, che lo stesso Pasolini racconta nei “Quaderni rossi” di aver coniato a tre anni per nominare il suo sentimento violentissimo di fronte ai primi turbamenti sessuali, «qualcosa come un solletico, una seduzione, un’umiliazione», scatenato soprattutto alla vista della flessione delle gambe dei suoi compagni, in particolare «due fratelli, due adolescenti, che più degli altri mi facevano provare quel sentimento morbido»¹⁶. Parrebbe ovvia, nel nome inventato per la prima ossessione erotica, l’associazione col seno materno, ma in *Empirismo eretico* Pasolini attribuirà a Gianfranco Contini l’interpretazione di *Teta-veleta* come *reminder* di un antico greco *Tetis*, equivalente al sesso, sia maschile che femminile¹⁷. Non risulta in realtà che *tetis* in greco signi-

¹⁴ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., pp. 165-236.

¹⁵ Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di W. Siti-S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, p. 189.

¹⁶ Ivi, p. 131.

¹⁷ Cfr. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., pp. 130-131, 134. Assente in *Empirismo eretico*, l’associazione col seno materno compare nell’intervista rilasciata nel 1971 a Dacia Maraini: «Questo stesso sentimento di *Teta-veleta* lo provavo per il seno di mia madre»

fichi “sesso” né maschile né femminile, ma importa che Pasolini ci credesse, anticipando sulla base delle sue conoscenze psicoanalitiche di allora suggestioni che matureranno più tardi, dopo l’incontro con *Thalassa*¹⁸. Era già in cantiere, a questa altezza, la stesura dei “Quaderni rossi”, diario che si apre con una serie di ricordi infantili, dal quale in seguito, fra il 1947 e il 1950, Pasolini avrebbe ricavato i romanzi brevi incompiuti *Atti impuri* e *Amado mio*, entrambi apparsi postumi. Freud gli era già entrato in circolo, si era fatto sangue, e proprio nella scrittura diaristica inizialmente privata dei “Quaderni” si incontrano i primi tasselli di un “romanzo familiare” fra i più esibiti e insieme i più sfuggenti ascrivibili ad un autore italiano del Novecento. Un “romanzo familiare”, nell’accezione in cui ha usato il termine Sigmund Freud, che per la complessità e la prepotenza con cui si riversa nell’opera è paragonabile forse solo a quello, dai connotati oscuri, di cui è artefice Giovanni Pascoli. Con alcune enormi differenze, però: perché quello di Pasolini, è il “romanzo familiare” costruito da un «utente di Freud» – la definizione è sua, nel saggio del 1965 *La volontà di Dante a essere poeta*¹⁹; ed è un “romanzo familiare” che più volte il suo stesso costruttore-protagonista modifica e contraddice, un diorama soggetto, nell’opera, a continue correzioni e aggiustamenti, non sempre riconducibili alle tranquillizzanti categorie di un *prima* e di un *dopo*.

2. Il “romanzo familiare” di Pier Paolo Pasolini e i suoi ripensamenti

Vediamolo, allora, questo “romanzo familiare”, o questa auto-mitobiografia, che nella versione vulgata ricalca in modo fin pedissequo e senza ombre lo schema edipico. Una madre adorata, oggetto del desiderio. Un padre-rivale, oggetto d’odio. L’arrivo minaccioso di un fratello, Guido, che scombusso gli equilibri. Che dire di un ragazzo che a Bologna, negli anni dell’Università, aveva comprato tutto il comprabi-

(Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1672). Molte le tracce dell’espressione ancora nell’ultimo Pasolini: Carlo di Tetis è una delle personificazioni del protagonista di *Petrolio*; un saggio del 1973 si intitola *Tetis* (ivi, pp. 257-264); l’abbozzo dell’epigramma che avrebbe dovuto aprire il postumo *Descrizioni di descrizioni* suona: «Nei saggi ideologici ci metto il mio senso comune / solo per quelli poetici, oh Tetis, il mio acume» (S. De Laude-W. Siti, *Note e notizie*, in Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 2980).

¹⁸ S. Ferenczi, *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale*, Astrolabio, Roma 1965.

¹⁹ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 1383.

le di Freud, e che racconta poi nel suo diario, con apparente candore, come la nascita del fratello gli avesse provocato una congiuntivite, dalla quale il padre aveva cercato di curarlo con un collirio *accecante*?

In quei mesi [dopo la nascita di Guido] provai anche la sensazione, se non di dover morire, certo di non destarmi più, di sprofondare in un buio infinito. La causa di questo fu una lieve malattia agli occhi, per cui, al mattino, appena desto, mi ritrovavo con le palpebre suggellate, e non riuscivo ad alzarle. Il senso dell'abbandono, della morte, lo ebbi nei primi tempi, quando tenni celato ai miei il mio male²⁰.

Quando mia madre stava per partorire ho cominciato a soffrire di bruciore agli occhi. Mio padre mi immobilizzava sul tavolo della cucina, mi apriva l'occhio con le dita e mi versava dentro il collirio. È da quel momento simbolico che ho cominciato a non amare più mio padre²¹.

Tra le opere giovanili, quelle in cui lo schema edipico è declinato tutt'al più con leggeri spostamenti sono diverse. Si è detto del *Cappellano*, ma interessante è anche l'atto unico *La poesia o la gioia*, ancora del '47. I protagonisti sono due fratelli, Paolo (il nome-feticcio di tanti *alter ego* nell'opera giovanile di Pasolini) e Antonio, ma l'atteggiamento psicologico del primo nei confronti del secondo (il maggiore) è chiaramente filiale: «Gli unici momenti di felicità della mia infanzia sono stati quelli in cui, sotto la tavola, vedevo che Antonio aveva le scarpe, non le ciabatte: segno che sarebbe uscito»²². Il violento Antonio ha come modello il padre di Pasolini fin nei dettagli (è un militare, fascista "in buona fede"; ha meritato una medaglia d'argento al valore). La moglie è tenera, ma il marito la maltratta con crudeltà. Antonio rende la vita familiare un orrore, tra scenate e minacce di suicidio. La sua assenza, durante la guerra, è presentata da Paolo a un amico come «una vera interruzione, un vero vuoto. Eravamo felici»²³. Siamo vicinissimi, qui, alla realtà biografica. Al Fondo Pasolini del Gabinetto Vieusseux di Firenze si conservano tre fogli autografi su carta da computisteria con la registrazione quasi stenografica, di mano dello stesso Pasolini, delle reazioni del padre Carlo Alberto alla

²⁰ Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 141.

²¹ Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1671-1672.

²² Id., *Teatro*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, p. 123.

²³ Ivi, p. 132.

notizia che verrà a visitarlo da Udine un medico “alienista”, chiamato dal figlio. Sembra che stia parlando Antonio:

Che bella figura ci farà il poeta Pasolini [...]. Mi meraviglio come non ti vergogni tu di aver chiamato un medico per tuo padre. Ma il fatto è che anche tu sei come tua madre! Ma hai bisogno di fare delle esperienze, tu! Non basta la teoria. Devi aver capito che la pazza è tua madre e non tuo padre [...] io continuerò a soffrire ancora per i pochi mesi di vita che ho, per colpa vostra [...] voi dovete soffrire come mi ha fatto soffrire per 30 anni quella *buona* donna di mia moglie. [...] Ah, voi volete rovinare me? Buon Dio. Non ho mai bestemmiato. Siete voi che mi fate bestemmiare. Vedrete se non vi rovino io. Siccome mio figlio mi odia e mi vuol rovinare, io rovino lui! Vedrete se ha ragione il maggiore Pasolini o il poeta Pasolini. O il poeta Colussi, perché lui si sente un Colussi [...]. E ha detto che se fosse stato qui Guido mi avrebbe cacciato di casa per il colletto. Buffoni. Guido sarebbe stato dalla mia parte perché aveva la testa attaccata al collo, lui [...]. Guido sarebbe stato con me contro le vostre fantasie stupide e idiote [...]. Sto' porco di figlio mi dà l'umiliazione di chiamare un medico di Udine [...]²⁴.

Nella scena XIII si dice che Antonio «sconta, odiando, gli eccessi del suo amore»²⁵. Il tema dell'odiare-per-troppo-amore sarà tipico della *Religione del mio tempo*, «come se Pasolini, dopo la morte del padre (avvenuta nel dicembre del 1958) si fosse fatto carico di una condizione psicologica paterna, riconoscendola in sé»²⁶, e colpisce qui la premonizione, a conferma di come il “romanzo familiare” di Pasolini presenti da subito nodi e contraddizioni che saranno utilizzati più tardi come materiali di costruzione di quello stesso “romanzo”. Certo è che intorno al 1966, in coincidenza con l'inizio delle tragedie in versi, si apre una fase nuova. Già Ferretti²⁷ aveva fatto notare che «se il motivo della madre è più lineare, paradigmatico», «riconciliabile ai tratti più indagati di Pasolini» e soprattutto «alle sue stagioni più definite degli anni Quaranta-Cinquanta» (*Poesie a Casarsa, L'usignolo della Chiesa cattolica*), nelle stagioni successive acquista maggiore spazio

²⁴ S. De Laude-W. Siti, *Note e notizie*, in Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1129.

²⁵ P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 130

²⁶ S. De Laude-W. Siti, *Note e notizie*, in Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1129.

²⁷ G.C. Ferretti, «Mio padre, quando son nato...», «Nuovi Argomenti» 8 (1983), pp. 123-134, qui a p. 123.

il «motivo del padre», come figura dell'autorità ma anche contenuto di erotismo²⁸. Secondo Siti, nel tanto ostentato schema edipico è da vedere addirittura una formazione difensiva: nel mondo femminile è concentrata la sede dell'affettività, e il padre è investito di un odio «rassicurante, compatto» – un odio, però, che da un certo punto in poi mostra le sue complicazioni, di cui il lettore è subito messo a parte. (Pochi scrittori sono mossi da un così prepotente impulso a confessare, esibirsi, ritagliare una zona da cui illuminarsi ed esporsi al suo pubblico; gli stessi testi di Pasolini prevedono, per come sono concepiti, un rinvio alla *persona* dell'autore, tanto che sarebbe un perbenismo fuori luogo, per uno scrittore del suo tipo, voler separare il “personaggio” dall'opera: il primo a non farlo è lui)²⁹.

Proprio del 1966 (l'anno del ritorno al teatro, che è sempre stato per Pasolini il genere della resa dei conti familiare) è il postumo *Poeta delle ceneri* (titolo alternativo, *Who is me*), auto-analisi in versi in cui l'originaria dedica «A mio padre» delle *Poesie a Casarsa* è presentata come un atto di sfida travestito da conformismo: «segno di quel nostro odio, segno ineluttabile, / segno per un'indagine filologica che non sbaglia / – che non può sbagliare – / quel libro dedicato a lui era in dialetto friulano! Il dialetto di mia madre!»³⁰. La variante alternativa di *filologica* è *scientifica*, attributo spesso collegato alle teorie freudiane³¹ e parrebbe un'allusione al complesso di Edipo, con la sua “ineluttabilità”; segue, però, l'evocazione di un ricordo (si noti il corsivo, «devo ricordare»), che sposta il riflettore su un amore, per il padre, «dei sensi»:

Perché *devo* ricordare
che, col mio amore iniziale per mia madre,
c'è stato un amore per lui: e dei sensi.

²⁸ Cfr. R. Gordon, *Pasolini. Forms of Subjectivity*, Clarendon Press, Oxford 1996, pp. 161-183; M.A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano 1998, pp. 140-141, e Id., *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Mondadori, Milano 2007, pp. 31-32; G. Nisini, «Eravamo grandi nemici». *Appunti critici sull'immagine paterna nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, «Écritures» 2 (2007), pp. 159-77.

²⁹ Cfr. W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., p. XXX; e su questo aspetto dell'opera di Pasolini, cfr. S. De Laude, *Su Pasolini, discrezione e possibilità*, «Moderna» 1 (1999), pp. 171-85; Id., «Se proprio Pasolini deve diventare un classico». *Sulle opere complete di Pier Paolo Pasolini nella collana dei Meridiani*, in P. Italia-G. Pinotti (eds.), *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 53-76.

³⁰ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, Mondadori, Milano 2003, p. 1262.

³¹ *Ibidem*, nota asteriscata.

Devo ricordare i miei passetti di ragazzino di tre anni,
in una città perduta miseramente tra i monti, nell'aria già un
po' austriaca
quasi alle sorgenti di un fiume dal nome di museo e di guerra
e di miseria,
un fiume celeste fra grandi ghiaie pedemontane –
i miei passetti lungo il ciglio di una strada
colpita da un sole che non era della mia vita
ma di quella dei miei genitori,
verso il ciglio dove mio padre, uomo giovane,
stava orinando...³²

Il “ricordo” è in rapporto con quello che altrove è presentato come un “sogno” (cfr. qui § 3) e anticipa una dichiarazione successiva, nel libro-intervista nato tra il 1968 e il 1969 da conversazioni con Jon Halliday – ma una quasi identica è nella conversazione degli stessi anni con Jean Dufлот, dove si parla di «un amore parziale» per il padre, «che riguardava unicamente il sesso»³³:

Avevo sempre pensato di odiare mio padre ma di recente, mentre scrivevo *Affabulazione*, che tratta del rapporto fra padre e figlio, mi sono accorto che, in fondo, gran parte della mia vita erotica ed emozionale non dipende da odio per lui, ma da amore per lui, un amore che mi portavo dentro fin da quando avevo circa un anno e mezzo...³⁴

L'interesse di confessioni come queste sta non solo nel contenuto. Il ragazzo che negli anni Quaranta si era messo a nudo nel diario guardandosi anche dal di fuori, sempre col suo Freud “in tasca”, non smette di far coincidere elementi del proprio vissuto con concetti dell'elaborazione psicoanalitica. La psicoanalisi, «come un immenso serpente di mare», riaffiora nella sua opera ad ogni ricordo, ritmandone l'evocazione³⁵, ed è lui stesso ad ammetterlo, con la mossa del cavallo, così sua, che consiste nel neutralizzare possibili osservazioni o critiche formulandole per primo:

È piuttosto difficile parlare dei rapporti con mio padre e mia madre

³² Ivi, pp. 1264-1265.

³³ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1408.

³⁴ Ivi, p. 1286.

³⁵ F. Bourlez, *Pulsions pasolinienes*, Les Presses du Réel, Dijon 2015, p. 37.

in quanto conosco un po' di psicanalisi, per cui sarei indeciso se parlarne semplicemente [...] o invece in termini psicanalitici³⁶.

Provo una grande curiosità per questo metodo d'indagine [la psicoanalisi], e ho letto abbastanza per dubitare di poter parlare delle mie relazioni parentali in modo semplice, o anche solo anedddotico. Temo di imitare il linguaggio psicoanalitico senza averne l'efficacia...³⁷

Possibile che quanto è detto sull'amore «dei sensi» debba qualcosa alle pagine freudiane sul cosiddetto “Edipo capovolto”, variante dello schema-base del “complesso” contemplata già nei *Tre saggi sulla sessualità*, dove l'attrazione è per il genitore dello stesso sesso³⁸. Il reimpiego di linguaggi della psicoanalisi, in ogni caso, è così consapevole che sul suo «stile clinico» Pasolini arriverà a fare dell'ironia, come quando negli *Appunti per un film su san Paolo*, cominciati nel 1968, un novello Paolo di Tarso tiene pubblici dibattiti mentre gli intellettuali venuti ad ascoltarlo commentano: «La sua è una vera sete di morte», una «tanatofilia, ben accertabile clinicamente»; «Chissà di cosa vuole punirsi questo prete, con la sua sete di morte»³⁹.

Le opere che, dopo la metà degli anni Sessanta, affrontano il viluppo del rapporto tra padri e figli nel segno di una paternità amorosa, irregolare o tormentata sono di tono diverso. Onirico-fiabesco, come nei film *La terra vista dalla luna*, *Uccellacci e uccellini* e *Che cosa sono le nuvole?*. Tragico, come in *Affabulazione*, dove il complesso edipico è ribaltato, ed è il padre a desiderare il figlio. Divertito, come nelle poesie *La couvade* e *Sui padri*, scritte durante la lavorazione di *Medea*, nelle quali si allude al rito di alcune società primitive per cui gli uomini del clan “mimano” il parto in coincidenza con le doglie di una donna, condividendo con lei tabù alimentari, interdizioni, isolamento *post partum* – Pasolini ne aveva letto in Frazer⁴⁰ e in Reik, citato da Brown⁴¹. Nella prima, il «tenentino di belle speranze» è chiaramente il padre, Carlo Alberto, ufficiale di carriera:

³⁶ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1285.

³⁷ Ivi, p. 1407.

³⁸ F. Bourlez, *Pulsions pasoliniennes*, cit., 2015, p. 88.

³⁹ P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti-F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, 2 voll., Mondadori, Milano 2001, pp. 1944-1945.

⁴⁰ J.G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Einaudi, Torino 1950.

⁴¹ N.O. Brown, *Corpo d'amore*, cit.

No, mio padre non ha mangiato l'agouti
(dopo la mia nascita, quando ero in fasce)
né, pare – direi – lo haimara, né, tanto meno,
il maroudi. Allora cosa diavolo ha mangiato,
quel tenentino di belle speranze?⁴²

La seconda si conclude così:

Ah, quante colpe hanno commesso i giovani padri!
Non si sono astenuti dall'idromele;
si sono rovinati lo stomaco con l'acquavite;
hanno divorato miele sotterraneo, passando
sulle api coi piedi; hanno cavalcato
fino a essere stanchi e sudati;
non hanno evitato di parlare con i Cinesi e i Malesi;
hanno mangiato carne di maiale trovato morto;
sono passati sul luogo dov'è stato assassinato un uomo:
insomma, questi giovani padri, ne hanno fatte di tutti i colori!⁴³

Mi suggerisce Walter Siti, in tono paradossale ma non troppo, che Pasolini abbia qui «travisato il dato culturale-antropologico, tirando l'acqua al suo mulino. Il rito della *couvade* diventa il sogno desiderante di un mondo dove le donne non sono necessarie. Lui è nato da suo padre, che gli ha trasmesso il coraggio, e il mondo sarebbe meraviglioso se solo le donne sparissero dalla faccia della terra»⁴⁴.

Non manca neppure, su questo versante, la “madre cattiva” del più complesso e autobiografico fra i testi teatrali in versi, *Bestia da stile*, che rovescia per la violenza e la volgarità con cui parla l'immagine canonica della madre pasoliniana, tutta dolcezza e incondizionato amore; i ruoli di padre e madre sembrano addirittura ribaltati, come quando lo Spirito della Madre recrimina in un veneto con volute sgrammaticature così:

Che mama hai avù!
Potrei dir che l'è stata
un vero pare
per te;

⁴² P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 266.

⁴³ Ivi, p. 268.

⁴⁴ Cito qui una comunicazione personale. Un accenno all'interesse pasoliniano per la *couvade* è in W. Siti, *Pasolini, l'«Iliade» e i giovani eroi*, in E. Fabbro (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Forum, Udine 2004, pp. 163-180, qui alle pp. 179-180.

perché 'l tuo padre carnal
quel lungo Ebreo che mi maritò,
la vera mare era lù⁴⁵.

Edipo re, però, è del 1967, successivo, quindi, al *Poeta delle ceneri* e all'inizio delle tragedie in versi. La cronologia serve a dare indicazioni di massima, e il filone “materno” e “paterno” non arrivano mai del tutto a cancellarsi l'uno l'altro, così che la coerenza va cercata, quando c'è, all'interno dei singoli testi. L'impressione è, alla fine, che per il tanto invasivo “romanzo familiare” pasoliniano, più volte smontato e rimontato, valga lo stesso spirito di non-contraddizione, la stessa rivendicazione della possibilità di conservare tutto, che diventa principio strutturale dell'opera *Divina Mimesis*, pubblicata dall'autore nel 1975 sotto forma di testo postumo che un ipotetico filologo si è trovato a dover pubblicare, concludendo di non poter far altro che conservare «strati diversi», al di là di ogni «manipolazione pur onesta e ragionata»⁴⁶. Ha scritto Walter Siti a proposito di *Supplica a mia madre*, pubblicata nel 1964 in *Poesia in forma di rosa*:

Verso la fine della vita Pasolini riconoscerà che nella primissima infanzia ha subito il fascino fisico del padre, che forse quello è stato il desiderio primario e che l'amore per la madre era la formazione difensiva. La teoria freudiana va a carte e quarantotto. Ma questo groviglio intellettuale non tocca la purezza della *Supplica*: un *coming out* straziante dove le parole si vogliono didattiche nella loro terribilità, facili perché la madre le possa capire (estremo sadismo nella dolcezza). Il figlio le dice “la mia infelicità dipende da te”, ma glielo dice con rime da fidanzato (cuore/amore, tu/schiavitù), con un ritmo piano che la ipnotizza. È una poesia da recitare, un pezzo per attore e voce [...]. La poesia può tagliar fuori la verità, escluderla dalla visuale per lasciar fiorire l'emozione di un gesto psicologicamente violento – “mamma, parliamo”⁴⁷.

3. Scrittura e riscritture di un sogno, altri sogni e altre “fantasie”

Interi testi di Pasolini sono costruiti come sogni, dal *Cappellano* a

⁴⁵ S. De Laude-W. Siti, *Note e notizie*, in Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 1205-1206.

⁴⁶ P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 119.

⁴⁷ W. Siti, *La voce verticale. 52 liriche per un anno*, Rizzoli, Milano 2015, pp. 52-53.

Calderón, e di sogni pullula la sua prosa. Uno, analizzato da Bazzocchi⁴⁸, è quasi ossessivo. La prima volta si incontra nel racconto del '46 *Un mio sogno*, probabilmente derivato da uno dei "Quaderni rossi" perduti. Di fronte ai «sobborghi di una città» dove tutto è «deserto e silenzioso», e le case danno l'impressione di essere «abitazioni di morti», il narratore si trova sulle rive di un torrentello, da cui esala «un odore nauseante e acuto», anche se l'acqua è di un colore «limpido, tenero e azzurrino». Il narratore si china sull'acqua e con un soprassalto di emozione gli sembra di «capire (o ricordare?) "qualcosa"», che ha la sua «origine» in «una specie di inesprimibile rapporto tra i cocci, l'odore nauseante, e l'azzurino dell'acqua...». Riaffiora, quindi, con turbamento, il ricordo di essere stato in quel luogo, «in un periodo antichissimo», con il padre. Seguono un «un illogico spaventevole batticuore», un oscuramento della vista e la sensazione di essere morto:

Ero preso da un capogiro, e nel tempo stesso, da un'enorme tranquillità. La vista mi si era oscurata, e tutto mi si presentava con quel misto di straordinario nitore e di confusione con cui gli oggetti appaiono a chi abbia appena appreso la notizia di una sventura irreparabile. E allora capii d'essere morto [...]»⁴⁹.

Molto misterioso, il racconto ha all'origine probabilmente un'esperienza onirica reale, e presenta punti di contatto sia tematici che stilistici con il "ricordo" già citato del *Poeta delle ceneri*: la «città perduta miseramente tra i monti», il fiume, l'azzurro dell'acqua, la ghiaia, la presenza rivelata alla fine del padre – e i puntini di sospensione, secondo lo stesso Pasolini nel saggio sui *Fratelli Karamazov* figura principe della «rimozione», di un non detto segnalato proprio attraverso l'ostentazione di una «lacuna»⁵⁰.

Nel 1948-1949 il fiume, la spalletta del ponte, l'osservazione dell'acqua e l'odore pungente tornano in un episodio presente nelle prime due redazioni del romanzo *La meglio gioventù* – progetto narrativo intricatissimo, da cui Pasolini ricaverà nel 1962 l'esile *Sogno di una cosa*. Il protagonista è un altro Don Paolo autobiografico, prete giovane che arriva nel paese friulano di San Pietro per aiutare il vecchio cappellano. Don Paolo una sera aiuta la madre a innaffiare nell'orto, entra nel piccolo gabinetto esterno alla casa, e lì è sorpreso

⁴⁸ M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi*, cit., pp. 5-35.

⁴⁹ P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1304

⁵⁰ Id., *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 2126.

dal ronzio di una vespa, che appare «dentro un ultimo raggio di sole, luccicando come una piccola moneta d'oro», e lo colpisce fin quasi a fargli perdere i sensi:

[...] sbattendo contro le pareti, [la vespa] ripiegò verso la luce grigia degli orti, dove il suo ronzio si spense. Ma non cessò dentro l'orecchio di Don Paolo, percuotendolo con forza così viva che egli dovette appoggiarsi contro la parete, con una mano contro il davanzale della finestrella, come per non cadere⁵¹.

Un'altra vespa, ancora in associazione con l'oro, una latrina e una precisa sensazione olfattiva, compare nella prosa lirica dall'*incipit* «La belva ha un profumo», che è de l'1949, e allude alle prime pulsioni omosessuali: «Muoiò nell'odore di latrina della mia infanzia, legato, per sempre, alla vita da una vespa che accende nell'aria l'oro dell'estate»⁵². Nelle prime redazioni della *Meglio gioventù*, ripercuotendosi di estate in estate, «come un filo d'oro che legasse fra loro i tempi e le circostanze in un unico tempo», il ronzio ricorda a don Paolo una lontana esperienza infantile – una passeggiata sul fiume, l'osservazione dell'acqua da una spalletta del ponte, la vista di un gabinetto pubblico, la decisione di entrarci; quindi la scoperta delle prime pulsioni omosessuali, in un vespasiano:

C'era un acuto e fermo tanfo di ammoniaca, e Paolo, molto emozionato, e come sul punto di compiere qualcosa di proibito, si accinse a urinare in quell'ignoto luogo. Ma ecco che sentì delle voci che si avvicinavano: i due che parlavano erano già dentro, ed egli non poteva più uscire... Dovette rimanere nel mezzo, fra i due uomini, e chinando il capo, tremante e stordito, attese che uscissero... Quando si ritrovò presso la spalletta del ponte di nuovo solo, libero, si accorse di essere tutto pervaso da una nuova emozione, inebbrante, spasmodica. Il fiume scorreva alle sue spalle inosservato, in una specie di falso silenzio, mentre egli dentro di sé sentiva un rumore continuo e profondo, come un altissimo stormire. [...] Avrebbe, d'ora in poi, finto di guardare l'acqua del fiume, in attesa che qualcun altro entrasse al vespasiano e vi sarebbe entrato... Per due giorni egli dedicò le prime ore roventi del pomeriggio, a ordire una spola da quel vespasiano ad un altro simile [...] e fu appunto in quelle soste davanti ai marmi afosi che egli udiva spesso il ron-

⁵¹ Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 264-265.

⁵² Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 686.

zio dei mosconi, dei tafani e di qualche vespa randagia⁵³.

Nelle pagine espunte dalla *Meglio gioventù* (le abbiamo pubblicate, insieme a Siti, col titolo *L'episodio del vespasiano* nell'appendice al *Sogno di una cosa*⁵⁴), è data una spiegazione realistica di due elementi che in *Un mio sogno* rimanevano oscuri (l'odore sgradevole e la «musica altissima»): l'odore, è quello della latrina; la «musica altissima», una trasposizione figurata del pulsare del sangue («altissimo», ancora), che cancella ogni rumore esterno. Il meccanismo della rivelazione è lo stesso della *Recherche* di Proust, dai biscotti inzuppati nel tè dell'inizio fino all'acciottolato disuguale del *Temps retrouvé*, e il calco anzi è «così scolastico che forse per quello Pasolini l'ha eliminato»⁵⁵. Quello che non ha eliminato, però, sono le ramificazioni del «sogno» (o del «ricordo» contenuto nel «sogno»), che si riaffaccia in contesti a volte imprevedibili. Forse anche nella quarta sezione del *Pianto della scavatrice*, che si distacca dall'ambientazione romana e sembra da interpretarsi come un sogno confuso nel quale riaffiorano paesaggi dell'infanzia – segue una specie di autocommento in cui il poeta si guarda dormire, e l'elemento erotico diventa così preponderante che il sonno si conclude con un atto di masturbazione⁵⁶. A introdurre la sezione – siamo arrivati intanto al 1956 – è la strana immagine di un animale che stringe il corpo del poeta tenendolo fermo con un bacio, un animale con le zanne, un cinghiale o un orso:

Mi stringe contro il suo vecchio vello,
che profuma di bosco, e mi posa
il muso con le sue zampe di verro

o errante orso dal fiato di rosa,
sulla bocca: e intorno a me la stanza
è una radura, la coltre corrosa

⁵³ Ivi, pp. 267-268.

⁵⁴ Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 264-268.

⁵⁵ Omesso nell'ultima redazione del romanzo, l'episodio lascia traccia di sé in una pagina misteriosa del racconto *Romans*, che ne è ricavato fra il '48 e il '49: Don Paolo esce per innaffiare l'orto, rientra precipitosamente in casa, tratta male la madre e si butta disperato sul letto (Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 252-254), senza che sia spiegata la causa di tanta disperazione (W. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. XCIII-CXLIV, e S. De Laude-W. Siti, *Note e notizie*, ivi, pp. 1946-1949).

⁵⁶ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. I, pp. 842-845.

dagli ultimi sudori giovanili, danza
come un velame di pollini...⁵⁷

Secondo Bazzocchi non esiste nell'opera poetica di Pasolini una sola ricorrenza che aiuti a interpretare questi versi, se non nella poesia *E l'Africa?*, che racconta nel 1967 il dolore per la mancata realizzazione del film *Il padre selvaggio*. Alfredo Bini, che avrebbe dovuto esserne il produttore, incarna nel testo l'autorità, e improvvisamente Pasolini vede in lui il padre morto una decina d'anni prima, che «come un cinghiale» va e viene dai suoi sogni:

Ah padre ormai non mio, padre nient'altro che padre,
che vai e vieni nei sogni,
quando vuoi,
come un cinghiale appeso a un uncino, grigio di vino e morte
presentandoti a dire cose terribili,
a ristabilire vecchie verità
col gusto di chi le ha sperimentate,
morendo nel vecchio letto matrimoniale da pochi soldi,
vomitando il sangue dalle viscere sui lenzuoli,
viaggiandosene per una notte e un giorno
in una cassa da morto verso l'ospitale Friuli
di un soleggiato inverno del cinquantanove!⁵⁸

Vero è, però, che un animale con le zanne è già in un ricordo infantile al quale Pasolini dà grande spazio nelle prime pagine dei "Quaderni rossi", *subito dopo* l'evocazione di *Teta-veleta*:

Avevo cinque anni e la mia famiglia allora abitava a Conegliano. [...] La sera di una Domenica io la mamma e il babbo eravamo appena tornati dal cinematografo. [...] Io, aspettando che fosse pronta la cena, sfogliavo certi foglietti che erano stati dati al cinematografo come *réclame*. Ricordo una sola illustrazione ma la ricordo con una precisione che mi turba ancora. Quanto la osservai! Che soggezione, che voluttà mi diede! La divorerai con gli occhi, i miei sensi erano eccitati per poterla gustare a fondo. Provavo allora lo stesso spasimo che ora mi stringe il cuore di fronte a un'immagine o un pensiero che non mi sento capace di esprimere. La figura rappresentava un uomo riverso tra le zampe di una tigre. Del suo corpo si vedevano solo il capo

⁵⁷ Ivi, vol. I, p. 842.

⁵⁸ Ivi, vol. I, p. 1396.

e il dorso; il resto scompariva (lo immagino ora) sotto la pancia della belva. Ma io credetti invece che il resto del corpo fosse stato ingoiato, proprio come un topo tra le fauci di un gatto... Il giovane avventuriero, del resto, pareva ancora vivo, e conscio di essere semidivorato dalla tigre stupenda. Giaceva col capo supino, in una posizione quasi di donna – inerme, nudo. L'animale intanto lo inghiottiva ferocemente, < > di un selvaggio appetito. Davanti a questa figura io ero preso da un sentimento simile a quello che provavo nel vedere i giovanetti a Belluno, due anni prima. Ma era più torbido e continuo⁵⁹.

Di lì, la “fantasia” poi ricorrente di essere mangiato:

Intanto cominciavo a desiderare di essere io l'esploratore divorato vivo dalla belva. Da allora spesse volte prima di addormentarmi fantasticavo di essere in mezzo alla foresta e di venire aggredito dalla tigre. Mi lasciavo divorare da essa...⁶⁰

Segue per associazione «una fantasia simile a questa», cominciata più tardi, «ma prima della pubertà»:

Mi nacque, credo, [la fantasia] vedendo, o immaginando un'effigie di Cristo crocefisso. Quel corpo nudo, coperto appena da una strana benda ai fianchi [...] mi suscitava pensieri non apertamente illeciti [...] per quanto spesse volte guardassi quella fascia di seta come a un velame disteso su un inquietante abisso [...]. Poi nelle mie fantasie apparve espressamente il desiderio di imitare Gesù nel suo sacrificio per gli altri uomini, di essere condannato e ucciso benché affatto innocente⁶¹.

Anche la “fantasia” di essere accusato e suppliziato innocente accompagnerà Pasolini per tutta la vita⁶².

4. Quando Freud e Proust vanno a braccetto

Quello che colpisce, nel racconto del '46 e nell'*Episodio del vespasiano*, è che Proust e Freud nel giovane Pasolini vadano spesso a braccetto.

⁵⁹ P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 134-135.

⁶⁰ Ivi, pp. 135-136.

⁶¹ Ivi, p. 136.

⁶² W. Siti, *Tracce scritte*, cit., p. XXI.

Walter Siti⁶³ ha attirato l'attenzione sui sette distici assonanzati della poesia *Ciasarsa*, un testo che proviene da un fascicolo di poesie datato "agosto-dicembre 1943". Di poco successivo alle aurorali *Poesie a Casarsa*, il testo è «pieno di echi proustiani e freudiani», e «prelude con la forza dell'ossessione alla parte 'friulana' di *Edipo re*»:

Se àu fat di frut tal muscli neri
ta la piel umida e muarta dal soreli?

Copàt me pari o bussàt me mari
al grin neri di Ciasarsa senza aria?

Alc di pierdùt par sempri al è l'Ûmit
rosa tal neri dai vecius claps dal mur.

E sot, na possa di aga di seglâr
a spieglâ il nul neri di cristâl.

Un prat vert, il prat il vert dal mond,
al lea il sidin di chè aga di plomp⁶⁴.

[CASARSA. Che cosa ho fatto da bambino nel muschio nero, nella pelle umida e morta del sole? / Ucciso mio padre o baciato mia madre nel grembo nero di Casarsa senz'aria? / Qualcosa di perduto per sempre è l'Umido rosa nel nero dei vecchi sassi del muro. / E, sotto, una pozza d'acqua di secchiaio specchia il nuvolo nero di cristallo. / Un prato verde, il prato più verde del mondo, lega il silenzio di quell'acqua di piombo.]

Che Pasolini considerasse *Ciasarsa* una poesia importante, è dimostrato dal fatto che *Il prato più verde del mondo*, traduzione (d'autore) del penultimo verso, doveva dare il titolo a una sezione del *Romancero* pubblicato nella *Meglio gioventù*⁶⁵. Quanto alle immagini dei vecchi sassi del muro, dell'umido perduto e di una pozza d'acqua, tornano ossessivamente in altre pagine giovanili, dove Pasolini si cimenta in uno sforzo di autoanalisi. Nel racconto *Gli adorati toponimi*, il primo del ciclo dei *Parlanti*, scritto nel '47 ma pubblicato solo a Roma nel 1951, si legge:

⁶³ S. De Laude-W. Siti, *Note e notizie*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 1529.

⁶⁴ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 349.

⁶⁵ S. De Laude-W. Siti, *Note e notizie*, in Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 1529.

Se dovessi scomporre la carica riassunta nel nome di uno dei paesi di questo stallo, di questo confino, che è divenuta per me la zona della riva destra del Tagliamento che ha per centro Casarsa, è certo che l'accento più debole cadrebbe sulla meraviglia di vedere così stupendamente tradotto il mistero del luogo nel mistero del nome. La mia ammirazione per gli ignoti poeti celti, slavi o romanzi a cui si deve attribuire l'invenzione dei nomi della mia colonia amorosa, sarebbe, per quanto commovente, un fatto un poco secondario. [...] C'è, al di là della linea della mia memoria, questa immagine ossessiva di una macchia d'umido. Già nel '42, a vent'anni giusti, scrivevo in una mia raccolta di versi in casarsese parole come queste (che, nella mia coscienza, erano differenziate appena dal *sentimento umido* che me le suggeriva): ... *pai vecius murs - e pai pras scurs* (pei vecchi muri e i prati scuri: espressione, che più o meno variata ritorna insistente per tutto il libretto, dando quasi il la nel musicare il paesaggio del tempo di me fanciullo). Ma se tento di aprire come un ventaglio questa percezione di umidità, se entro in esse come in un labirinto tenacemente profumato di salici bagnati, di fango, di carbone e di campi, ecco che un po' alla volta la macchia informe si dirada come una nebbia, e io entro nel nudo dell'umidità, fino a rasentare quella Verità che ci si nasconde da tanti anni e che mi svelerebbe il senso di Casarsa. Ma già si delineano nella memoria i luoghi e le ore nei quali è precipitato *tutto il mio tempo perduto...* [...] *Spesse volte ho ripetuto questa escursione dentro la macchia d'umido che occupa la mia memoria*, e, arrivato alla *poz-zanghera nera luccicante sotto il cielo piovorno* (che esiste ancora oggi, in un borgo ai margini della campagna) ritorno indietro, arido, nella Casarsa della coscienza⁶⁶.

Qui proustiano è lo sforzo (già descritto in *Un mio sogno*) di decifrare un ricordo, o una percezione (l'umidità, in questo caso), che è uno sforzo portato fino allo stremo. A volte il nome di Proust si trova associato al nome di Freud, come nel primo abbozzo lasciato in tronco di *Amado mio*, *Le maglie*, di cui sono protagonisti un Gilberto (nome allusivamente proustiano) e un Desiderio (il ragazzo amato, che è però quasi travalicato come individuo, stinge in altri ragazzi, è una entità quasi indistinta nel desiderio, come la *petite bande* di Balbec nella *Recherche*). La situazione è questa: Gilberto è al cinema di C. (Caorle in *Amado mio*), viene proiettato un film western, e lui è molto colpito

⁶⁶ P.P. Pasolini, *Gli adorati toponimi*, in Id., *I parlanti*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 165-167. I corsivi sono miei.

dall'immagine sullo schermo di un ragazzino indiano seminudo che cavalca sullo sfondo delle Montagne Rocciose; se ne «innamora», dice, e poi analizza questa specie di innamoramento (cosa che forse «sarebbe passata inosservata negli inventari della *recherche*, piccolo trauma innocuo, pane quotidiano del sensibile giovane; fu invece l'apertura, una specie di reagente che fece precipitare la sua saggezza; i martiri, si sa, prima d'essere impalati o crocefissi, vengono spogliati nudi»⁶⁷). L'associazione fra il termine "trauma", che Pasolini intende qui e nel *Romanzo del mare* in accezione freudiana, e *recherche*, è già significativa, ma il giovane innamorato è un *homme de lettre* in erba, così lo si qualifica nel racconto, e questo giustifica la girandola di citazioni che segue, mobilitando in meno di mezza pagina Jaufrè Rudel e il suo amore di "terra lontana", il poeta Antonio Machado, di cui cita un componimento dei *Recuerdos de sueño, fiebre y duermeyela*, il suo compatriota Jiménez, il poeta americano Karl Shapiro, e appunto Freud:

Non che se ne fosse innamorato – s'intende, benché, come «amore di terra lontana», il giovane non fosse privo di una bellezza visibile, sia in panoramica che in primo piano – però l'esotico è un potente corrosivo; a cui si può aggiungere il sale di quella morte predisposta che «interrompe il volo», e il lettore è pregato di ricordare (benché non sia tenuto a saperlo) il valore magico del volo che come immagine onirica rappresenta l'erezione (Freud), e nel mito e nell'arte ha giocato sempre un ruolo inebriante, tanto che forse inconsciamente uno spagnolo, Machado, lo vede quasi come il simbolo della poesia, o, come direbbe il suo compatriota Jiménez, dell'etica estetica: «El vuelo, el vuelo, el vuelo!». L'indio si era abbattuto tra i cespugli, senza visibile sangue, proprio «piantato in asso», piccolo e come il moscerino di un altro poeta, inglese stavolta, Karl Shapiro: «una creatura che sapeva apprezzarsi / tanto piccina da affogarla in una lacrima»⁶⁸.

Il termine "trauma" è associato a Proust (magnifica clausola, *cursus proustianus*) anche in *Operetta Marina*, dove si legge:

Tutto questo da Sacile, il mare salgariano del 1930, a Cremona col suo mare omerico, dal '30 al '33 restava fedele a una vocazione logorata dal suo continuo esprimersi nei giochi e più anco-

⁶⁷ Id., *Le maglie*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 273.

⁶⁸ Ivi, cit., vol. I, pp. 272-273.

ra nelle fantasie del dormiveglia; e alla stessa vocazione e alla stessa espressione restò coerente negli anni successivi (il mare virgiliano di Scandiano e Reggio, e poi di Bologna) finché finito il Liceo fui per iscrivermi all'Accademia Navale di Livorno; mi iscrissi invece alla facoltà di Lettere; ma chi avrebbe mai potuto prevedere che la risoluzione di quel trauma lungo quanto il primo periodo della mia vita sarebbe stato in chiave letteraria; addirittura in un *cursus proustianus*?⁶⁹

Credo che anche il termine “inconscio”, nel giovane Pasolini, dove si trova usato fra virgolette, vada inteso in accezione freudiana. In *Atti impuri*, si dice che Nisiuti (o T., nello “strato” più antico del romanzo) «camminava affrettato, con i libri stretti in mano; il bruno del suo volto, tenuemente rosato, mi era finalmente vicino: ma io continuavo ancora a straziarmi su quella sua immagine abbandonata nel sottoportico “in qualche gesto d’amore”. Immagine anonima, piena di una freschezza e di un ardore di cui T. era “inconscio”; questo aggettivo mi toglieva il respiro»⁷⁰. Il ragazzo amato si dissolve nel suo ambiente e nel suo “mistero”, è una “immagine anonima”, che resta indecifrabile anche se il narratore si sforza di scrutarlo come fa anche il narratore della *Recherche* con Albertine addormentata. Il termine “inconscio” toglie il respiro. E come un catalizzatore erotico occorre anche nel racconto del 1947 *O, La trappola*⁷¹, il cui protagonista è un certo Mario S., con i suoi difetti di pronuncia: «Ma era troppo inconscio, veramente. Talvolta la sua ingenuità diveniva addirittura sfacciataggine. Che diritto aveva di ignorarsi a quel modo?».

5. «Un intrico di rapporti tutti fra uomini»

Già da alcuni campioni raccolti qui nel paragrafo 3 risulta come sogni e ricordi infantili disegnino un versante dal quale la madre è esclusa («un intrico di rapporti tutti fra uomini», come quello che sarà riconosciuto nei *Fratelli Karamazov*)⁷². Altri si possono ritrovare seguendo nell’opera pasoliniana il filo dell’*Iliade* e di Ettore – un filo che riguarda rapporti esclusivi fra maschi e «si oppone a Edipo»: «greco contro

⁶⁹ Id., *Operetta marina*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 392.

⁷⁰ Id., *Atti impuri*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 98.

⁷¹ Ivi, p. 1314.

⁷² Id., *Saggi sulla letteratura*, cit., pp. 2127-2128.

greco, antico contro antico»⁷³. Nel racconto del '47 *I dispetti*, il narratore rivede una sua fotografia del '29 e si commuove del suo aspetto fiero, del ciuffo impudente, della tenerezza della carnagione: «ancora non mi riesce di non pensare a quel Pier Paolo, come a una specie di Telemaco o Astianatte»⁷⁴. In *Operetta marina*, del periodo trascorso fra il '33 e il '35 a Cremona sono rievocati insieme «i riassunti dell'*Iliade*» e i giochi insieme a una *petite bande* di ragazzi ai giardini pubblici, sulle rive del Po: giochi avventurosi e guerreschi che «forse solo mio fratellino Guido era capace di condividere con me»⁷⁵. Una poesia della raccolta *Via degli amori*, che ricalca lo stesso momento di esperienza autobiografica, è *L'urlo di Ettore a Eleno* (didascalia: «A Cremona nel '33»). Non c'è nell'*Iliade* nessun urlo di Ettore al fratello Eleno ma ne esiste uno, famosissimo, al fratello Deifobo (o meglio, ad Atena che ha assunto le sembianze di Deifobo), durante lo scontro finale con Achille nel libro XXII. «Pasolini ha scambiato, per distrazione, un fratello con l'altro [...]; il *lapsus* sottolinea che quello che conta è che Ettore sia con un fratello, e non è azzardato immaginare che si tratti dei due fratelli Pasolini intenti a giocare all'*Iliade* con gli altri ragazzi»⁷⁶. Sempre in *Operetta marina* si dice che mentre i suoi coetanei si sarebbero accontentati per i loro giochi di ambientazioni qualsiasi, Pasolini intorno ai dieci anni insisteva per ambientazioni greche⁷⁷. Due fratelli adolescenti che giocano ai giardini pubblici, si è visto, erano nei «Quaderni rossi» all'origine dell'ossessione erotica ribattezzata *Teta-veleta*, «e poiché si vorrebbero possedere due fratelli adolescenti che giocano, essere due fratelli adolescenti che giocano acquista sapore (e ha, insieme, un certo potere anestetico-consolatorio)»⁷⁸.

Del 1948, è l'abbozzo di un enigmatico poema in prosa intitolato *Morto di gioventù*, dichiarazione d'amore a un ragazzo Dino, che risveglia nell'autore le inquietudini sessuali della pre-adolescenza. Il protagonista nella parte conclusiva è diviso in un Matto che desidera e un sé adulto che lo guarda desiderare, e realizza un'identificazione provvisoria con l'amato ancora attraverso l'*Iliade* tradotta da Vincenzo Monti, citata con un errore: «Grido col cuore lucente di occhi, di ombre

⁷³ W. Siti, *Pasolini, l'«Iliade»* e i giovani eroi, cit., p. 180.

⁷⁴ P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1328.

⁷⁵ Ivi, pp. 382-383.

⁷⁶ W. Siti, *Pasolini, l'«Iliade»* e i giovani eroi, cit., p. 170.

⁷⁷ P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 387-388.

⁷⁸ W. Siti, *Pasolini, l'«Iliade»* e i giovani eroi, cit., p. 171.

e di seni, grido all'aria tranquilla che mi vuol bene: "Tu padre, tu fratello, tu florido marito"»⁷⁹. Nel Monti il passo suona: «Tu padre mio, tu madre, tu fratello, / tu florido marito» (vv. 559-560). Proprio la madre è eliminata dal *lapsus*, lasciando intravedere il sogno di una società guerresca fra maschi, «su un versante che probabilmente Pasolini chiamerebbe pre-edipico, cioè narcisistico», e che a Siti pare «piuttosto post-edipico, di fuga e rimozione dal "triangolo" freudiano»⁸⁰.

Un'ulteriore conferma dell'esistenza in Pasolini di un'alternativa "schizoide" rispetto all'Edipo è nell'abbozzo di un *prosimetron* teatrale del 1964 intitolato *Il convitato di cortecchia*, con chiara allusione al *Convitato di pietra* del *Don Giovanni*⁸¹. Qui il protagonista si chiama *Pier Giovanni*, fusione tra *Pier Paolo* e *Giovanni* che curiosamente lascia fuori, dall'altra parte del chiasmo, proprio quel *Don Paolo* che era stata la colpevolizzata controfigura dell'autore nel *Cappellano*, ripreso in mano da Pasolini proprio nel 1964. Nel *Convitato di cortecchia* esiste un impressionante incunabolo dell'episodio del pratone della Casilina in *Petrolio*: siamo a un certo punto in un «gran prato tra il Quarticciolo e Tor Sapienza» – qualche riga dopo esplicitamente «un pratone». Pier Giovanni elenca gli *ultimi* cinque ragazzi con cui sul «pratone» ha fatto l'amore, *Ciro Paolo Bruno* *Peppe Nicola*, e presenta così, nei versi di uno strano monologo in quasi-veneto, la sua smania erotica che rifiuta ogni idea di colpa: «Son straco e furbo / mi che gero un ossesso / nel cambiarme co' un altro / ne l'amor de me stesso». Il rapporto è schizoide e narcisistico insieme: non è lui, il protagonista, che fa l'amore con un ragazzo, ma prende il posto del ragazzo nel momento in cui questi ama se stesso. «Mai», commenta Siti, «circolo d'amore maschile fu più autosufficiente e irresponsabile». *Shocking*, la chiusa: il *Convitato di cortecchia* compare e gli chiede «Non hai paura di me?»; Pier Giovanni risponde «A dire il vero no... da lungo tempo appresi ad esser forte» (che è ancora un prelievo del libro VI dell'*Iliade* nella traduzione del Monti, vv. 581-582), e quando invita il *Convitato* a cena, fornisce il suo vero indirizzo (il *suo* di Pier Paolo Pasolini): «Perché non vieni a cena da me, domani sera? Via Eufrate 9, telefono 5911913».

Con il vittimismo dell'asse Cristo-Edipo – già associato nei "Quaderni rossi" ad immagini che fanno passare in secondo piano

⁷⁹ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. I, p. 693.

⁸⁰ W. Siti, *Pasolini, l'«Iliade» e i giovani eroi*, cit., p. 174.

⁸¹ Cfr. P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. II, pp. 944-947.

l'orizzonte materno (l'uomo divorato dalla tigre, il piccolo imitatore friulano del Crocifisso) – convive dunque, da subito, un polo *altro*, che si traduce in una irrefutabile attrazione per i carnefici, dai “manigoldi” che nella pittura monumentale fiancheggiano la Passione (per cui vedi già la poesia *La Passione* dell'*Usignolo*⁸²) agli invasori dei *Turcs tal Friul*, e ancora alla masnada degli Argonauti in *Medea*, fino ai razziatori di *Salò*. Quest'altro polo, che Siti definisce “post-edipico”, consente un rinvio della resa dei conti col padre, «dribblata a favore di una schidionata picaresca»⁸³. In *Petrolio* il protagonista, che si chiama Carlo (come Carlo Alberto Pasolini), si scinde in due anche per azzerare un'antica lotta che il gioco delle parti del “triangolo” edipico tende inizialmente ad occultare. L'ultimo componimento della *Nuova gioventù*, intitolato *Saluto e augurio*, è rivolto a un giovane fascista, invitato a portare il fardello della tradizione⁸⁴, e il desiderio vero è quello di scaricare su altri un ingombrante asse paterno: «È ancora una scissione», il tentativo di «togliere al giovane fascista il fascino del “carnefice” per «affidargli quello di difensore dell'ordine, al solo scopo psicologico profondo di poter tornare ad essere, lui Pasolini, il giovane barbaro anarchico e vitalista»⁸⁵. Pochi mesi dopo aver scritto *Saluto e augurio*, Pasolini ne riprende la parte finale nell'*Appendice VI* di *Bestia da stile*, in cui sono combinate – tratte da Brown⁸⁶, libro a sua volta fatto di citazioni – frasi di Géza Roheim («gli eroi vaganti sono eroi fallici, in stato di permanente erezione; eretti nella pianura; Hermes, il fallo, è il dio delle strade») e di Theodor Reik («i giovani iniziati si associano nel deserto senza padri»; «Romolo e Remo, capi di una banda giovanile»). Al giovane fascista è chiesto di odiare proprio «i giovani maschi che s'incontrano / nel deserto, i delinquenti! E da lì vengono / a fondare Roma. / Maledetti cazzi protetti da Mercurio»⁸⁷. Contemporanea alla stesura dell'*Appendice VI* è la recensione a *Mito e tempo* di Eliade, in cui si osserva che nelle civiltà arcaiche (non solo in Africa) «l'iniziazione è soltanto maschile»; l'iniziazione è una seconda nascita, dunque in Africa e in gran parte del Terzo Mondo «la donna non è mai veramente nata»⁸⁸. L'*Appendice* dovrebbe rispon-

⁸² Ivi, vol. I, p. 388.

⁸³ W. Siti, *Pasolini, l'«Iliade»* e i giovani eroi, cit., p. 174, p. 179.

⁸⁴ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. II, p. 518.

⁸⁵ Ivi, p. 179.

⁸⁶ Cfr. *supra*, p. 221 n. 41.

⁸⁷ P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 848.

⁸⁸ Id., *Saggi sulla letteratura*, cit., pp. 179-180.

dere al quesito su come debba “impegnarsi” un poeta. E la risposta, banalizzandola, è:

Dato che il mondo (formato da uomini e donne) se ne sta andando per una strada inconoscibile, allora il poeta è libero di abbandonarsi al gioco dei propri desideri; libero di immaginare un Occidente al tramonto, in cui la difesa della tradizione sia affidata a giovani barbari anarchici nati partogeneticamente dai padri, mentre nel Terzo Mondo (colmo di futuro) le donne non sono mai veramente nate. Sono i diritti immortali della Poesia (in quel medesimo 1974, nella sceneggiatura di *Porno-Teo-Kolossal*, Pasolini inventa l’emblema terribile del poeta che, dopo aver spinto con le proprie poesie disperate tutta Parigi al suicidio, è l’unico a non uccidersi e resta da solo a bere un bicchiere in un caffè di Saint-Germain)⁸⁹.

Lo vedremo ancora meglio considerando *Petrolio*, dopo una parentesi sull’opera in cui Pasolini si confronta in modo più diretto con quello che è «forse il più diffuso tema della psicoanalisi, destinato a diventare – per una specie di antonomasia – la cifra volgarizzata di una procedura e di una scienza: stemma araldico e insieme deformazione quasi grottesca tra le mani di avversari ignari e epigoni imprevedenti»⁹⁰.

6. Tebe/Sacile

L’opera è naturalmente il film *Edipo re*, del 1967, rilettura cinematografica della tragedia di Sofocle alla luce di Freud, con una proiezione sul mito della propria autobiografia. Lapidario Franco Citti⁹¹: «Edipo per me è un po’ la sua vita, e che io faccio un po’ lui da bambino». La storia di Edipo è presentata come un sogno («Volevo ricreare il mito sotto forma di sogno»)⁹², inquadrato fra un Prologo e un Epilogo ambientati in un passato prossimo e un presente insieme personali e nelle intenzioni del regista universalissimi. Dopo i titoli, l’inquadratura di un cippo con l’indicazione di un nome di città: Tebe. Quindi il Prologo, in cui ci si sposta negli anni Venti, in un paese del Nord Italia che nella

⁸⁹ W. Siti, *Pasolini, l’«Iliade» e i giovani eroi*, cit., p. 180.

⁹⁰ M. Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, p. 104.

⁹¹ G. Gambetti, *Gli interpreti*, in P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Garzanti, Milano 1991, pp. 324- 338, qui a p. 331.

⁹² P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1363.

sceneggiatura ha un nome, Sacile, messo in rapporto con la madre anche in una pagina postuma, non datata e anepigrafa, pubblicata da Siciliano⁹³. Nel paese è appena nato un bambino: lui, Pasolini, che nell'Epilogo tornerà in scena come "attore" nel ruolo di un cieco (come Tiresia, suonerà il flauto sotto i portici di Bologna, gli stessi dove nelle bancarelle cercava libri di Freud). «Come in un rapido documentario», si legge nella sceneggiatura, «lo spettatore assisterà nel Prologo ai primi atti di quella vita»⁹⁴: i primi vagiti, i primi sguardi alla luce e soprattutto l'allattamento, sotto gli occhi di una madre innamorata. L'interprete della madre del Prologo è la stessa che nella parte centrale del film sarà Giocasta, Silvana Mangano. Sembra (e per certi aspetti è) un passo indietro. Il dispositivo edipico classico ha già cominciato a vacillare, ma si trova illustrato nel film con una chiarezza quasi didascalica, anche se nella prima edizione Garzanti la sceneggiatura è preceduta dal saggio *Perché quella di Edipo è una storia*⁹⁵, in cui si legge:

Non ho mai sognato di fare l'amore con mia madre. Neanche sognato. Se mai potrei rimandare i miei due o tre lettori, che mi son rimasti fedeli, ad alcuni versi dell'*Usignolo della Chiesa cattolica*: «... il sogno in cui mia madre / s'infila i miei calzoni». Ho piuttosto sognato, se mai, di fare l'amore con mio padre (contro il comò della nostra povera camera di fratelli ragazzi), e forse, credo, anche con mio fratello; e con molte donne di pietra. Naturalmente non conto i sogni che ho fatto a più riprese tutta la vita, in cui salivo interminabili e tristi rampe di scale o povere o appena dignitose, in cerca di mia madre che era scomparsa⁹⁶.

L'affermazione iniziale («Non ho mai sognato di fare l'amore con mia madre») allude a una battuta di Giocasta in Sofocle (vv. 980-983). La poesia dell'*Usignolo* è *Lillecito*, citata in forma imprecisa (la lezione corretta è «A uno dei tuoi sogni / pensa ... a Bologna... a Idria... / il sogno in cui tua madre / infila i tuoi calzoni...»)⁹⁷. L'immagine della madre-ragazzo compare anche altrove⁹⁸, e anche altrove sono ricordati sogni infantili "di scale" legati alla sua scomparsa, dei quali Pasolini

⁹³ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2005, p. 41.

⁹⁴ P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., p. 969.

⁹⁵ Id., *Edipo re. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano 1967.

⁹⁶ Id., *Per il cinema*, cit., p. 1058.

⁹⁷ Id., *Tutte le poesie*, cit., I, pp. 421-422.

⁹⁸ Cfr. S. Casi, *Pasolini, "la coerenza di una cultura"*, in Id. (ed.), *Desiderio di Pasolini*, Sonda, Torino 1990, pp. 23-60, pp. 28-29.

nell'intervista rilasciata nel 1971 a Dacia Maraini collocherà il primo manifestarsi a Conegliano, quando aveva quattro anni («sognavo di perdere mia madre e l'andavo a cercare in una città che era Bologna»; l'incubo «finiva con delle scale che io salivo correndo, sempre cercando mia madre disperatamente»)⁹⁹.

Nel Prologo il bambino è già geloso del padre, che lo ricambia. La sua «voce interiore» (un cartello, nel film) recita:

Eccolo questo qui, il figlio, che un po' alla volta prenderà il tuo posto nel mondo. Sì, ti caccerà dal mondo e prenderà il tuo posto. Ti ammazzerà. Egli è qui per questo. Lo sa. La prima cosa che ti ruberà sarà la tua sposa, la tua dolce sposa che credi sia tutta per te. E invece c'è l'amore di questo qui per lei; e lei, già lo sai, lo ricambia, ti tradisce. Per amore di lei, questo qui ammazzerà suo padre. E tu non puoi farci niente. Niente¹⁰⁰.

La madre sta in disparte, è turbata. «Sorridente, ma il sorriso le si ferma sulle labbra. Guarda ferma e spaventata, come fissa nell'ombra di un presagio». Più avanti, dopo che il bambino ha assistito alla "scena primaria" dell'amplesso tra i genitori, il padre gli si avvicina e lo osserva a lungo: «Poi d'improvviso allunga le mani, e stringe nei pugni i due piedini nudi del bambino, come volesse stritolarli». Subito dopo, bruscamente, ci troviamo sul Monte Citerone: Edipo «è appeso ad un bastone, per i polsi e le caviglie, come un capretto», con la testa che «penzola rovesciata»¹⁰¹. Autocommento del regista, nell'intervista rilasciata a Duflot:

Il primo episodio [il Prologo] presenta un bambino piccolo di oggi, tra padre e madre, cristallizzando quello che viene comunemente chiamato «complesso edipico». Egli realizza, a un'età in cui nulla è ancora cosciente, la prima esperienza della gelosia. E suo padre, per punirlo, lo appende per i piedi – compiendo attraverso il «simbolo» del sesso (i piedi) una sorta di castrazione. Dopo di che, nella seconda parte, inizia la proiezione nel mito di quel fatto psicanalitico. *Edipo re* si presenta, dunque, come un enorme sogno del mito che termina con il risveglio, con il ritorno alla realtà¹⁰².

⁹⁹ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1673.

¹⁰⁰ Id., *Per il cinema*, cit., I, p. 973.

¹⁰¹ Ivi, p. 976.

¹⁰² Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1500.

Impossibile liquidare in poche battute la tragedia di Sofocle, che è fra i testi più abissali e misteriosi della letteratura di tutti i tempi. Basti notare qui che quando Pasolini “equivoca” il testo antico o aggiunge alla storia di Edipo elementi che non compaiono nella tragedia, lo fa sempre con il filtro dell’interpretazione freudiana¹⁰³. Il matrimonio fra Edipo e Giocasta, per esempio, è in Sofocle un elemento trasmettitore del potere, e in nessun modo il coronamento di desideri infantili. Nessuna attrazione erotica fra i due, a differenza che nel film, e ancora di più nel “trattamento” anteriore alla sceneggiatura vera e propria¹⁰⁴. Se il Prologo è quasi un *baedeker* del “mito scientifico” di Freud, freudiana è anche la matrice dell’Epilogo, in cui Edipo cieco torna nel prato dove la madre lo aveva allattato, perché solo lì può trovare la pace. A Jon Halliday, il regista dichiara di aver anche pensato a «quello che Freud chiama «sублиmazione»: «una volta che si è accecato, Edipo rientra nella società sublimando tutte le sue colpe»¹⁰⁵, intendendo sulla scorta di Freud l’atto di accecarsi come riconoscimento di una colpa e auto-inflitta punizione di un desiderio inconscio¹⁰⁶. L’episodio della Sfinge è analogamente introdotto per illustrare il concetto di “resistenza”, come ostacolo all’emersione dei sintomi o della verità: la Sfinge, durante le ricerche dell’assassino di Laio, rivolge a Edipo domande che non voleva sentire, e lui la uccide¹⁰⁷.

“Tebe/Sacile” può anche essere un motto. Fino ai primi anni Settanta, quando parla di psicoanalisi, Pasolini ha sempre in mente Freud, e alla psicoanalisi freudiana più ortodossa aveva pensato al momento di cominciare un’analisi, se è vero quanto sostiene Cesare Musatti circa un percorso terapeutico iniziato con lui e interrotto dopo meno di dieci sedute, al momento di parlare della propria omo-

¹⁰³ Sulla lettura freudiana della tragedia e le obiezioni sollevate dai classicisti cfr. almeno G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994; Id., *Edipo re di Pasolini e la filologia degli opposti*, in E. Fabbro, *Il mito greco nell’opera di Pasolini*, cit., pp. 79-98, con riferimento a J.-P. Vernant, *Edipo senza complesso*, in J.-P. Vernant-P. Vidal Naquet (eds.), *Mito e tragedia nell’antica Grecia*, Einaudi, Torino 1976; e M. Bettini-G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2004, spec. pp. 180-181 e 223 per quel che riguarda il film di Pasolini.

¹⁰⁴ W. Siti-F. Zabagli, *Note e notizie*, in Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 3112.

¹⁰⁵ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1367.

¹⁰⁶ Idea estranea a Sofocle. Cfr. qui E.R. Dodds, *On Misunderstanding the Oedipus Rex*, «Greece and Rome» 13 (1966), pp. 43-44, e G. Paduano, *Edipo re di Pasolini*, cit., p. 80.

¹⁰⁷ P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, pp. 1007-1008.

sessualità¹⁰⁸. Fra il 1972 e il 1975 – all’altezza di *Petrolio*, *Descrizioni di descrizioni*, *Scritti corsari* e *Lettere luterane* – l’interesse si sposta verso letture più eterodosse, da Ferenczi¹⁰⁹ a Brown¹¹⁰, Laing¹¹¹, Schreber¹¹². Si affaccia anche il nome di Lacan¹¹³, citato in *Thalassa*¹¹⁴ e nella recensione alle *Poesie nascoste* di Kavafis¹¹⁵. Freud è citato in diversi saggi di *Descrizioni di descrizioni*, dove la sessualità è assunta «come pietra di paragone per valutare non tanto l’opera quanto la dinamica psichica dell’autore che crea l’opera», e gli strumenti di stilistica e psicoanalisi sono impiegati per «svelare in modo divertito e irriverente le magagne psichiche dei grandi della letteratura»¹¹⁶. Da Freud, però, Pasolini vuole ormai prendere in qualche misura le distanze. Nel saggio su Penna, si legge che la parola «tabù» è «ormai abusata e goffa parola»¹¹⁷. In quello sui *Fratelli Karamazov*, sono messe le mani avanti: sia avvertito il lettore che, sì, il freudiano *Dostoevskij* e il *parricidio* offre una chiave di lettura dei tanti grovigli dell’opera, ma la citazione è fatta a memoria, e varrebbe la pena di controllarla – «ad esso [il saggio di Freud] rimando il lettore, benché non lo abbia presente ora

¹⁰⁸ L’affermazione di Musatti, riportata da F. Camon, *Pasolini, l’omosessualità, la psicoanalisi*, «Avvenire» 3 novembre (2005), non ha trovato conferma nei ricordi dei familiari. Musatti racconta invece di un taglio in fase di montaggio del suo intervento in *Comizi d’amore* sull’omosessualità, da lui intesa come una «regressione del comportamento erotico a fasi immature, adolescenziali», «il prolungamento dei giuochi sessuali dei ragazzetti». Cfr. anche Id., *Quella volta che Pasolini andò dallo psicoanalista*, «L’Espresso» 16 novembre (1975), e Id., *Il Salò di Pasolini regno della perversione*, «Cinema nuovo» gennaio-febbraio (1976), pp. 21- 24.

¹⁰⁹ S. Ferenczi, *Thalassa*, cit.

¹¹⁰ N.O. Brown, *Corpo d’amore*, cit.

¹¹¹ R. Laing, *L’io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino 1969.

¹¹² D.P. Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, Adelphi, Milano 1974.

¹¹³ Su Pasolini e Lacan, cfr. S. Agosti, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, Lecce 2004; Id., *Pasolini e la parola testamentaria*, in A. Guidi-P. Sassetti (eds.), *L’eredità di Pier Paolo Pasolini*, Mimesis, Milano 2009, pp. 11-19; A. Guidi, *Pasolini e la clinica dei legami sociali*, in Guidi-Sassetti, *L’eredità di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 101-113; F. Bourlez, *Pulsions pasoliniennes*, cit.; G. Fadini, *Pasolini con Lacan. Per una politica tra mutazione antropologica e discorso del capitalista*, Mimesis, Milano 2015.

¹¹⁴ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 385.

¹¹⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., p. 2052, dove è detto che il poeta alessandrino «non “parla la parola”: parla, ancora, la cosa».

¹¹⁶ M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l’esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017, p. 7.

¹¹⁷ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 2049.

forse con la chiarezza sufficiente a giustificare questo “rimando”»¹¹⁸.
Tanti anni sono passati dalla lettura febbrile del Portico della Morte.

Université de Genève
silvia.delaude@gmail.com

¹¹⁸ Ivi, p. 2124.

