
Research Article

Calderón di Pasolini e *Un sogno* di Strindberg. Due percorsi diversi per una scelta identica: il mondo come inferno

Georgios Katsantonis*
Scuola Normale Pisa

Abstract: La proposta di intervento si concentra sul tema del sogno sia come narrazione, struttura e immaginario, sia come dispositivo performativo. Pasolini in *Calderón* e Strindberg in *Un sogno* si servono del sogno partendo da prospettive diverse e sono legati tra loro da un elemento strutturale: la simbologia carceraria del sogno. Il meccanismo del sogno–Prigione e la violenza dell’incarceramento introducono e riassumono tutta la complessa valenza etica e politica dei drammi; infine, non solo la vita come sogno, ma anche la metafora della prigione, con il suo declinarsi e specificarsi al corpo del sognatore, assumono un valore centrale, un riferimento costante per ciò che riguarda la semiosi “carceraria” individuabile tanto sul fronte drammaturgico quanto su quello assiologico e filosofico. È noto che fra i drammaturghi più considerati da Pasolini c’era August Strindberg e il suo nome circolava correntemente nella cerchia di Dacia Maraini, Enzo Siciliano e Alberto Moravia. Pasolini citerà incidentalmente Inferno anche nel brogliaccio del suo romanzo incompiuto *Petrolio* (scritto nella prima metà degli anni Settanta, ma pubblicato postumo nel 1992), la cui forma composita potrebbe aver tratto spunti, fra i tanti, anche dalla trilogia di Strindberg. Cercherò di individuare un possibile dialogo tra il *Calderón* di Pasolini e il dramma *Un Sogno* di August Strindberg. Lo studio si concentrerà su alcune analogie e rimandi nello svolgersi del sogno, nelle vicende di rappresentazione onirica e nella caratterizzazione dei personaggi. In questo senso intendo tracciare analogie tematico–strutturali tra i due autori, delineare dal punto di vista dell’immaginario la dimensione escatologica percepita e rappresentata all’interno dei loro testi; il sentire comune attraverso l’immagine di un Occidente al tramonto; la persistenza di un immaginario apocalittico che evoca distruzione anziché rigenerazione, catastrofe anziché salvezza.

Parole chiave: Pasolini, Calderón, Strindberg, Sogno

1 Introduzione

Come ho voluto evocare attraverso il titolo, in questo saggio propongo un raffronto tra il *Calderón* di Pasolini e il dramma *Ett dromspel*¹ (*Un Sogno*) del drammaturgo svedese August Strindberg.

La comparazione tra l’opera di Pasolini e quella di Strindberg, parte dalla constatazione di una singolare consonanza tematica: la semiosi carceraria del sogno individuabile tanto sul fronte drammaturgico quanto su quello filosofico. Non vi sono sufficienti prove per

¹ *Un Sogno (Ett dromspel)* fu scritto in massima parte fra agosto e novembre 1901 (il suo *Prologo* nel settembre 1906). Alla base dell’opera ci sono vari abbozzi, in particolare un *Dramma del Corridoio (Korridordramat)* che, col ritmo ciclico delle stagioni, mostra un amante in attesa della sua amata nel corridoio di un teatro; ma quest’attesa è infinita: l’uomo invecchia e i fiori che ha in mano appassiscono. La sequenza diventerà un episodio importante di *Un sogno*: quello dell’Ufficiale che aspetta per anni la sua Victoria, che non arriva mai. Il tempestoso vincolo con Harriet Bosse incise molto, a livello emotivo, sulla creazione del dramma che –ricorda l’autore– fu «scritto dopo una pena di quaranta giorni allorché Harriet se ne andò di casa con la nostra bambina che doveva ancora nascere» (Perrelli, 1990, p. 100).

*Corresponding author: Georgios Katsantonis, E-mail: georgios.katsantonis@sns.it

avanzare ipotesi definitive sulla conoscenza del testo da parte di Pasolini, tuttavia penso valga la pena instaurare un possibile dialogo ideale, secondo la chiave di lettura qui proposta, tra le due opere: gli elementi che rendono possibile un'analogia tra i due autori è quello della simbologia carceraria del sogno, della critica della società borghese e del capitalismo, e della loro volontà di illustrare la degradazione e la decadenza del mondo occidentale.

L'obiettivo primario del presente studio è l'analisi comparata di due testi teatrali che hanno eletto il sogno a soggetto della propria narrazione: *Calderón* di Pasolini e *Un sogno* di Strindberg². La scelta degli scrittori richiama l'attenzione sul meccanismo drammaturgico del sogno–prigione inteso come dispositivo narrativo, principio diegetico strutturale e strumento privilegiato di rappresentazione del reale, “sguardo” ravvicinato sulla realtà e sulle “cose” che le danno forma.

Ritengo sia importante chiarire un punto: la mia intenzione non è quella di delineare una prospettiva storica dei drammi presi in esame, né mostrare dei legami intertestuali, bensì stabilire un inedito approccio teorico, al fine di ragionare sull'evento epifanico del sogno inteso come prigione e che coincide con il “tramonto del nostro mondo”, sia in termini di struttura formale che di generale concezione della storia.

Tale tentativo di comparazione costituisce il punto di partenza per una più ampia riflessione che coinvolgerà l'individuazione di analogie che potrebbe propiziare una riflessione su aspetti di entrambi gli autori i quali senza essere accostati tra loro, rimarrebbero inesplorati. Non si vuole di certo forzare un legame e per questo si proverà a tracciare un discorso che lasci spazio anche alle contraddittorietà.

Prima di porre a confronto i due drammi sopracitati, è utile partire dal dato che vuole Pasolini e Strindberg attenti critici della società, degli intrecci di potere e politica, analisti della loro contemporaneità attraverso le loro opere letterarie. Sul versante drammaturgico appartengono alla medesima tipologia di drammaturgia, che vede la scena come spazio dell'io e presenta una fortissima componente autobiografica. Con Strindberg ha inizio quella che più tardi prenderà il nome di «drammaturgia dell'io» e che costituirà per decenni il quadro della letteratura drammatica e un principio indissolubilmente legato al teatro pasoliniano. Il teatro espressionista–simbolista di Strindberg diventa un teatro psichico: sulla scena, in vari personaggi si incarna un solo e unico psichismo, il suo, secondo un processo di proiezione e di sdoppiamento esplicativo delle istanze conflittuali del suo ego. Da un'autoanalisi che potrebbe avere uno stretto orizzonte privato, affiorano così i contorni universali dell'uomo moderno (Perrelli, 1990, p. 42), esattamente come accade nella sperimentazione teatrale di Pasolini, il quale trasferisce nel teatro nuove riflessioni dedicate a un'auto–analisi profondamente legata a mutamenti esistenziali interpretati nel quadro della metamorfosi storico–politica italiana. Inoltre, come Strindberg anche Pasolini contesta la società borghese. Il teatro di questi due autori diventa lo specchio critico della società.

Pasolini parlava di un nuovo fascismo ancora più pericoloso di quello vecchio per indicare il processo di alienante omologazione dell'uomo fino a divenire una sorta di *Homo economicus* che lo vede collocato all'interno di un sistema in cui l'umanità si disumanizza e diventa essa

2 Sappiamo che *Il sogno* di Strindberg abbia avuto una prima edizione italiana in volume nel 1927 (ed. Alpes); è verosimile che Pasolini lo conoscesse sebbene non lo abbia mai menzionato. Qui tenteremo di portare alla luce gli elementi che possono permettere di accostare Pasolini e Strindberg. Il meccanismo drammaturgico del sogno/prigione in *Calderón* insomma, è quanto più vicino si possa immaginare al modello drammaturgico prediletto da Strindberg. Alcune analogie riscontrate appaiono talmente evidenti da poter affermare una tendenza strindberghiana nelle modalità di trasportare il sogno sul palcoscenico e di tradurlo in un linguaggio innovatore ed espressivo. La condizione di prigionia e di oppressione di Rosaura, come vedremo, rivela alcune analogie che si possono riscontrare sulle modalità con le quali il meccanismo del sogno è stato condotto in *Un sogno* di Strindberg.

stessa un meccanismo dell'ingranaggio consumistico. L'individuo quindi è ridotto a unità quantificabile a puro ente portatore di quantità, un ingranaggio della stessa macchina di produzione. Pasolini dà un'interpretazione storico-sociologica dell'essere alienati, fondata sull'osservazione della società italiana del suo tempo. Il concetto di alienazione è raramente esplicitato, più spesso è latente, ma comunque è costantemente sullo sfondo come *eclisse del sacro*³.

Diversamente da Pasolini, Strindberg propone un approccio epifanico della realtà in chiave metafisica. Il drammaturgo svedese tratta con grande pietà l'uomo alienato, perduto e senza radici, alla ricerca di significati in un universo incomprensibile. Strindberg inoltre appartiene ad un ambiente piccolo-borghese sconvolto dall'evoluzione sociale, le sue opere teatrali infatti presentano la figura del *parvenu* in una situazione di disagio al cospetto di una società dove si rompono gli equilibri imposti dal patriarcato borghese. Nel quadro di una psicologia di ascendenza naturalistica si intravede il conflitto fra i sessi, fra patriarcato ed incalzante matriarcato.

In questa tendenza si inquadrano alcuni grandi capolavori di Strindberg, quali *Il padre* (1887), il dramma più emblematico dello scontro fra il patriarcato e il matriarcato in cui la protagonista ha un potere satanico che cerca di imporre e istilla nel marito il dubbio sulla paternità della figlia fino a condurlo al crollo nervoso e alla follia; *La signorina Julie* (1888), si conclude col suicidio della protagonista e darà all'autore il successo internazionale dopo la rappresentazione al Théâtre Libre di Parigi (1893), mentre in patria non sarebbe stato rappresentato per quasi vent'anni. E infine i *Creditori*, dove il meccanismo di persuasione, la capacità di manipolazione e perfino il "cannibalismo" si presentano come fondamenta del comportamento umano.

Nonostante la buona riuscita dei primi drammi, saranno le successive opere di Strindberg a mostrare compiutamente le tematiche care al drammaturgo, sotto la parziale influenza di Maeterlinck, riproducendo nella forma drammatica la struttura caratteristica del sogno⁴. Altrettanto significativo risulta l'influsso di Swedenborg, il quale suggerì a Strindberg l'adozione di un cosmo simbolico e materiale, dinamico, animato, dietro le quinte, da macchine sceniche e macchinisti metafisici⁵. L'attenzione di Strindberg cominciò a concentrarsi, più che sui dati oggettivi, sulla vita interiore dei personaggi e sulla componente irrazionale della loro personalità e della loro vicenda esistenziale, sugli uomini come esseri tormentati ed alienati. Emblema di questa svolta contenutistica è il dramma *Un Sogno* (1902), in cui la rappresentazione dello spazio e del tempo non segue criteri oggettivi, ma obbedisce alla logica irrazionale e simbolica del sogno. Con *Un Sogno* Strindberg giunge a una vera e propria frattura dell'organismo drammatico e scenico che ha reso quest'opera una delle massime produzioni di tutto il teatro del Novecento.

3 Nella prima metà degli anni Sessanta la riflessione di Pasolini sul sacro parrebbe essere piuttosto filtrata dal de Martino di *Morte e pianto rituale*. Per una panoramica su Ernesto de Martino nell'opera di Pasolini si veda Subini (2007).

4 Per un approfondimento rimando a Brockett (2016).

5 Nel 1894, Strindberg è ormai alle soglie della sua «grande crisi» religiosa di fine secolo, che descriverà inventivamente nella trilogia di *Inferno*. La crisi porterà Strindberg a una rivoluzione della vita spirituale. Strindberg trovò nel concittadino Emanuel Swedenborg (1688–1772) uno spirito singolarmente congeniale al proprio: gli stessi interessi scientifici (mineralogia, fisica, astronomia, medicina), le stesse tendenze alla teologia, all'occultismo e all'alchimia, la stessa propensione di vedere dovunque «corrispondenze» (Codignola, 2012, pp. 386–387). Swedenborg evidentemente offriva a Strindberg degli stimolanti principi teologici, ma anche elementi di teatralità barocca, sui quali ristrutturare una visione mistica della scena e del dramma.

È importante notare come Pasolini si sia occupato del sogno come materia di studio fin dall'adolescenza. Avvicinatosi a Calderón de la Barca a diciott'anni con la lettura della *Vida es sueño*, Pasolini ne rimase affascinato come testimonia la lettera del 1940 indirizzata a Franco Fortini: «ho letto *La vita è sogno* di Calderón della Barca che sebbene inquinata talvolta fino all'ossessione di gongorismo è di una sorprendente modernità» (Pasolini, 1988, p. 5). Nel 1967, inoltre, anno della composizione del *Calderón*, Pasolini assistette da spettatore al *Principe Costante* che Grotowski aveva portato a Spoleto, e ne rimase profondamente colpito, tanto che dopo quella folgorante esperienza Pasolini affrontò il sogno come espressione letteraria. Il sogno è il *leitmotiv* diegetico in alcune sue tragedie tra cui “Orgia” e “Affabulazione”; è presente nelle “Mille e Una notte”, onirico è l'episodio “La Terra vista dalla Luna”, ed il sogno è parte integrante sotto forma di allucinazioni nel suo ultimo ed incompiuto romanzo, “Petrolio”; ma soprattutto esso è la parte più affascinante e contestualmente inquietante della tragedia di *Calderón*.

Come scrive Stefano Casi, per Pasolini il sogno sembra assumere una dimensione propria, di svelamento della realtà stessa attraverso lo strumento della visionarietà irrazionale (Casi, 2005, p. 164). Osservate brevemente alcune caratteristiche comuni a Pasolini e Strindberg, mi avvio ad esaminare le affinità dal punto di vista delle implicazioni estetiche che il sogno produce in entrambi testi.

2 La semiosi carceraria del sogno come espediente narrativo

Pasolini, da parte sua, pone nell'*incipit* di *Calderón* quattro risvegli dolorosi in un'identità sociale estranea al soggetto. La trama infatti si articola in quattro sogni, nei quali la protagonista sperimenta varie condizioni esistenziali: sogna di essere nobile, sottoproletaria, piccolo-borghese e internata in un lager. Prigioniera nel sogno, la protagonista Rosaura non ricorda nulla della vita che le appartiene. Lo scopo di Pasolini non è rivelare un inconscio o accedere alla psiche del personaggio ma il poter rendere visibile attraverso l'espedito narrativo del sogno l'assoggettamento a un potere che ritorna sotto varie maschere. Il dramma è pervaso dal rapporto feroce tra individuo e potere in una costante alternanza fra realtà e allucinazione.

La trama del dramma di Strindberg è la seguente:⁶ la Figlia del Dio Indra Agnes discende sulla terra assumendo sembianze umane per verificare se davvero la vita sia così dura come si dice. Agnes imprigionata nel suo corpo terrestre sperimenta varie condizioni esistenziali: conosce i tristi doveri professionali che avvelenano la vita dell'Avvocato; diviene l'ufficiale che vive l'infinita attesa della fidanzata; partecipa alla protesta dei carbonai sfruttati; visita la grotta di Fingal, dalla forma di conchiglia, denominata anche «l'Orecchio di Indra» (poiché in essa echeggiano tutti i lamenti dell'umanità); anche se la condizione più insopportabile le sembra la convivenza coniugale. Solo alla fine riassurgerà al cielo, portando al trono il lamento degli uomini.

L'intera vicenda ruota intorno alla misteriosa e folgorante immagine di un castello che cresce come una pianta e, nel, finale brucia facendo sbocciare dal suo tetto un enorme crisantemo.

Curiosamente l'immagine della figlia di Indra, introdotta come una figura di sogno o meglio un “Cristo femminile”, fa pensare all'ospite di *Teorema* che giunge nella villa della famiglia borghese e che determina in ciascuno dei componenti di quella famiglia una crisi profonda.

6 Ci si riferisce qui all'edizione di *Un sogno* a cura di Franco Perrelli (2008). Esiste anche un'altra edizione (August Strindberg, *Il sogno*, a cura di Giorgio Zampa, Adelphi, 1994), ma ho preferito utilizzare quella di Perrelli, che è lo studioso italiano di Strindberg più attivo e più noto a livello internazionale negli ultimi tre decenni.

Pasolini e Strindberg si servono del sogno partendo da prospettive diverse ma hanno in comune un elemento strutturale: la simbologia carceraria del sogno. È qui opportuno rimarcare alcuni aspetti: in entrambi i testi il sogno è un rito in cui il Prigioniero perde la sua identità per acquisirne una nuova, a volte fino ad arrivare a perderla in modo irreversibile, come accade nel caso di Rosaura in *Calderón*. Il sogno da elemento meramente tematico si trasforma in un procedimento formale capace di condurre alla frammentazione dell'unità spazio-temporale e alla moltiplicazione scenica delle istanze dell'io. La serie di visioni e il loro alternarsi dentro i sogni, l'essere "addormentati e svegli", la vita che diventa "una morte dilatata", il modello ripetitivo del risveglio/sonno, espongono il soggetto a una tortura fisica e psicologica senza fine, mentre i corpi possono essere scambiati e mutati in continuazione, come se si trattasse di un sogno.

In entrambi gli autori si trova la figura del prigioniero. Sia in *Calderón* sia in *Un sogno* si mette in campo la retorica del capro espiatorio.

In *Calderón*, Manuel, il medico che ha preso in cura Rosaura innamorandosi di lei, le concede la libertà con la scarcerazione dalla prigione di un convento–manicomio, nel quale la ragazza era stata rinchiusa. Rosaura viene rilasciata come capro espiatorio e nonostante la sua liberazione resta prigioniera. Nel primo atto di *Un sogno* anche Strindberg prende come punto di partenza il motivo della liberazione. L'ambiente è quello di un «interno senza mobili», in un misterioso castello che cresce come una pianta e nel quale è imprigionato l'Ufficiale. La prigionia dell'Ufficiale si fonda sull'infinita attesa della fidanzata di fronte alla porta col quadrifoglio. Agnes, invece, nel momento in cui libera il Prigioniero dal castello prende il suo posto. In realtà la figlia di dio può fare parte del consorzio umano solo a patto di rendersi prigioniera. La dea si trasforma non solo in un'osservatrice esterna, ma vive sulla propria pelle e con il proprio corpo i drammi dell'essere umano. Strindberg ha addirittura difficoltà a concepire Cristo come redentore di fronte allo scandaloso ed eclatante persistere del male e della menzogna nell'esistenza umana; ogni essere può però almeno considerarsi un capro espiatorio e soffrire incarnando egli stesso una sorta di Cristo.

Nel dramma pasoliniano, in tutti e tre i suoi risvegli Rosaura si trova a fare da capro espiatorio sull'altare del Potere. Chi parla, ancora, ordina lo stato mentale della protagonista; chi decide qual è lo spazio dentro cui racchiudere la vita altrui – e quale il tempo per il sonno e la veglia – è Basilio: prima Re e Padre, poi astrazione celeste, dio che gioca con il destino di lei, e infine marito piccolo–borghese benpensante, peggio che fascista. È il Basilio che attua i suoi esperimenti onirici valendosi intercambiabilmente dei servi Melainos e Leucos "tenebra" e "luce". Rosaura, che appare come una comparsa passiva, assurge invece a vittima d'elezione dei diabolici sogni che il "sovrano" la costringe a sognare, rendendola di volta in volta figlia di re, prostituta, prigioniera d'un lager.

Questo passaggio ci riporta all'ultimo quadro di *Calderón* che prevede infatti un risveglio in un desolante scenario dove il soggetto appare un estraneo riconoscibile in un tipo, per esempio una vittima sacrificale, un Gesù Cristo sofferente; oppure non lo si riconosce nemmeno come umano: non più corpo ma uno scheletro come la stessa Rosaura afferma.

Nel corso del suo cammino sulla terra, la protagonista di Strindberg, Agnes, sperimenterà un matrimonio difficile con l'Avvocato. Mentre l'isterica serve Kristin sigilla tutte le finestre di casa trasformando mura e serrature in metafore visuali e acustiche di prigione, si passa dalla tortura dello spazio alla tortura della comunicazione. Agnes è spaesata e incapace di riconoscersi nella realtà che la circonda, esattamente come Rosaura nel *Calderón*. Nelle prime due parti Rosaura si risveglia dal metaforico sogno «aristocratica» e «sottoproletaria», adattandosi poi alla realtà del risveglio, ma nella terza parte si trova nel letto di una piccola–

borghese dell'età del consumismo e in quel caso allora l'adattamento le riesce molto più difficile. Quando Rosaura si sveglia, non ricorda chi è, né dove si trova, e non riconosce chi le sta intorno. Come per Pasolini, anche per Strindberg la metamorfosi della Figlia del dio nel sogno richiede il progressivo e doloroso spogliarsi della propria identità. Bisogna tuttavia sottolineare che in Strindberg lo scontro tra l'individuo e il potere, non è presente come in Pasolini, e il matrimonio diventa il vero campo di battaglia. Così in *Un sogno* l'unione coniugale stessa si rivela essere nient'altro che un'auto-afflizione.

3 Affinità e differenze stilistiche

La differenza tra i due stili narrativi di Pasolini e Strindberg risiede nella concezione e scopo dell'opera: *Un Sogno* infatti riepiloga la metafisica strindberghiana delle manifestazioni delle «potenze sconosciute»⁷. Il dramma ribadisce che esistono forze che oppongono ciecamente i sessi e provocano una specie di ineluttabile esilio dell'armonia d'amore. Pasolini invece mette concretamente in atto la trasformazione della società in un universo istituzionale nel sottolineare il carattere totalitario del dominio capitalistico.

Il punto che più accomuna i due scrittori è costituito dalle metamorfosi che i loro personaggi subiscono all'interno del sogno attraverso la struttura della ripetizione: un'unica persona si dissolve in più persone. Nel corso dei quattordici episodi in *Calderón*, i protagonisti e gli antagonisti si moltiplicano e si modificano, pur mantenendo lo stesso nome, passando da un ambiente all'altro, così come i personaggi di *Un sogno* che si condensano, svaniscono, si sciolgono e si ricompongono. Perdono ogni individualità e appaiono nel sogno come figure di una visione. La stessa figlia di Indra, diventata Agnes, si confronta con il suo essere al mondo che le dà infinite possibilità, ma che può essere causa di sofferenze senza fine.

Altre affinità tra gli autori si registrano nelle atmosfere completamente cupe, quasi oniriche, e di drammatici contenuti. Si susseguono difatti storie vissute e proiezioni immaginarie, dove il reale si trasforma in onirico. In *Un sogno* i corridoi segreti, la casa sigillata, la porta con il quadrifoglio, il misterioso castello che cresce come una pianta e la grotta a forma di conchiglia, rivelano simmetrie fatali per Agnes. Rosaura in *Calderón* si muove sempre all'interno di spazi chiusi che rappresentano dei netti confini determinati dalla classe sociale. Dal punto di vista strutturale, anche *Un Sogno* si modella principalmente nelle angosciose e insopportabili scene di sogni che si ripetono e disintegrano lo spazio teatrale. In *Calderón* camere della tortura (case di cura, manicomi, prigionie), mobili estranei, case misteriose chiamate Palazzo d'Estate, Fogna, e stanze dove le porte si aprono solo dal di fuori diventano luoghi di sevizie, di reclusione e di eliminazione della libertà.

Un'altra analogia interessante è da rilevare nella costante ossessione del ritorno. Rosaura ripete infatti costantemente: «Voglio tornare là da dove sono venuta». Un atteggiamento simile caratterizza anche Agnes che, ormai immersa in questo squallido mondo, raggiunge l'apice del disgusto nel momento in cui dice: «Voglio fare ritorno lì da dove sono venuta» (Strindberg, 2008, p. 57).

Sia Rosaura sia Agnes vivono del resto situazioni che le segnano in modo irreversibile. In *Calderón* la protagonista viene mortificata dall'attraversamento delle diverse classi fino alla

⁷ Le «potenze» di cui parla spesso Strindberg sono entità sconosciute, però in qualche modo personali, in grado di esercitare influenze (benefiche o malefiche) sulla vita dell'uomo. Strindberg parla soprattutto di «potenze», riprendendo l'espressione di Matteo e di Paolo, che parlano rispettivamente di «potenze dei cieli», le quali nella seconda metà dell'Ottocento erano state riprese dagli occultisti francesi (Codignola, 2012, pp. 395–396).

completa e metaforica realizzazione del Potere, in un Lager. In *Un sogno* le sofferenze causate dalla divisione dell'umanità in classi sociali e non solo (le tre serve, la sorte dura dei carbonai come operai sfruttati, la Grotta di Fingal come cassa di risonanza del dolore del mondo) feriscono la visione della dea nei riguardi di ogni cosa terrena. Sia in Pasolini sia in Strindberg conseguenze del sogno sono sempre la depersonalizzazione e il turbamento: il soggetto deve ripercorrere la stessa strada: sopportare tutte le afflizioni, le ripetizioni, i rifacimenti e le reiterazioni.

Al centro delle riflessioni di Strindberg e Pasolini vi è anche il concetto di *colpa*: la tesi dell'ereditarietà della colpa che mostra maggiore affinità fra i due autori deve necessariamente essere individuata all'interno di quella coscienza della vita e della condizione umana racchiusa nelle parole di Rosaura e della Dea Agnes. La sentenza del *Calderón* secondo cui «la nascita è tutto», sottolinea la condizione tragica dell'essere umano. Questa coscienza, che è il fondamento della tragedia pasoliniana, assume un'importanza particolare anche nell'intera opera di Strindberg la quale viene espressa dal leitmotiv «Che peccato gli uomini», riferendosi all'espiazione del «peccato di essere nato».

4 L'inferno sulla terra e l'apocalisse rivelata

In chiusura del dramma di Strindberg, la Figlia di Indra Agnes lascia la terra con la pessimistica consapevolezza che «una pena» da espiare o «un peccato» metafisico gravano sul genere umano. La coscienza tragica della vita come colpa non muta e compare in entrambi drammi, in quello di Pasolini è affidata alla voce di Rosaura e in quello di Strindberg ad Agnes. Il sogno per Strindberg assume un carattere di rivelazione: la morte non è affatto una cesura e la vita appare immediatamente aperta all'Aldilà. In *Un Sogno* Strindberg esprime il suo interesse per la metafisica e la religione nel segno di una drammaturgia fortemente influenzata dai temi del simbolismo, in cui tuttavia è la sensibilità dell'individuo la lente deformante attraverso cui viene visto il mondo. La pena si proietta in un tempo sofferente senza fine.

Non importa a chi alla fine appartenga il sogno; ciò che Strindberg cerca di sostenere in modo enfatico è che non esiste una linea di divisione fra sogno e realtà, e che essi sono piuttosto due facce della stessa medaglia. La realtà si rivela irrazionale come il sogno, anzi è la realtà ad essere come il sogno: il mondo, la vita e gli uomini sono così solo un fantasma, un riflesso, un'immagine di sogno (Strindberg, 2008, p. 82).

Strindberg insiste sulla pena della reclusione come legge della natura legata a una concezione metafisica. L'inferno in Strindberg è manovrato da forze invisibili ed è una condizione di natura, una sorta di prerequisito necessario per identificare l'uomo moderno. Proprio su questo sfondo Agnes figura come un Cristo swedenborghiano in lotta contro le Potenze infernali che dominano sul mondo, ma allo stesso tempo è anche l'interprete dell'idea schopenhaueriana della compassione. Il pessimismo gioca un ruolo molto importante in *Un sogno*: quando il Vetraio apre la porta che cela la «soluzione dell'enigma cosmico» e non trova niente, Strindberg riprende la conclusione del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer; e, quando nel finale il castello dell'umanità s'incendia, s'ispira verosimilmente alla visione apocalittica dell'annientamento cosmico, vertice della filosofia di Eduard von Hartmann (Perrelli, 1990, p. 103).

Mentre la dea strindberghiana, attraverso la sua ascesi, rinasce di nuovo, e si dischiude una prospettiva religiosa, una resurrezione, la prigioniera del sogno in *Calderón* non richiede una liberazione quanto un rovesciamento di prospettive. Pasolini in questi anni aggiorna la

precedente visione del Potere: dalla metà degli anni sessanta passa da una concezione del potere inteso come sovranità a un'idea del potere come dominio disciplinare repressivo che si esercita sui corpi degli individui. In un'intervista intitolata *De Sade e l'universo dei consumi* (1975), Pasolini dichiara:

Secondo me il potere resta tale e quale, solo che cambia carattere [...]. Cambiano dei caratteri culturali, ma il rapporto è identico (2001, p. 3021).

Bisogna altresì ricordare che la vita in *Calderón* è rigidamente contenuta tra le «istituzioni totali»⁸ che sono organismi formali di rappresentazione e organizzazione del potere e nei dialoghi ricorre spesso la parola «lager».

Rosaura è rinchiusa nelle stanze del potere, uscirà da esse solo quando sarà convertita all'ordine, trasformandosi da essere umano in membro di una società a forma di svastica. Per Pasolini, dunque il «nuovo Potere ancora senza volto», non si identifica solo con una sorta di fabbrica che manipola i corpi, ma in esso si possono riconoscere alcune caratteristiche, che si polarizzano intorno al sistema concentrazionario del lager. È la società stessa in *Calderón* ad essere assimilata ai campi di internamento.

In *Calderón* Pasolini arriva a negare ogni speranza nella rivoluzione e nella bellezza quali momenti catartici nella storia, poiché il processo di omologazione cui soprattutto i giovani sono stati sottoposti, ha vanificato ogni residua possibilità di vivere e manifestare un modello di comportamento diverso da quello codificato. Pasolini tematizza questo punto cruciale in *Calderón* quando paragona la società moderna capitalista ai Lager nazisti:

BASILIO

A Rosaura recuperata!

Da' qua la coppa, Carlos, e di'

questo brindisi alla mamma:

«Grazie d'essere tornata nel lager

dove siamo costretti tutti a vivere

cercando la libertà che possiamo!» (2001, pp. 741–742).

Infatti per Pasolini la società capitalista dopo il '68 si pone come un'istituzione totalizzante o meglio come uno Stato totalitario, un carcere disciplinare dove gli esseri umani sono esposti ad un processo di istituzionalizzazione. Il mondo si accinge a diventare un'istituzione totale e il progresso tende a sfociare nella catastrofe⁹. Già Adorno, nella *Dialettica dell'illuminismo*, disegnava un quadro di una società totalitaria, di una vita prigioniera interamente istituzionalizzata/burocratizzata e di una Ragione strumentale che diventerà una Ragione al servizio di alcuni uomini per il dominio su altri uomini (Horkheimer, & Adorno, 1997). L'analogia della concezione sadica entro cui si iscrive la valutazione pasoliniana della società merceologica potrebbe in effetti indurci a considerare anche Pasolini un teorico della modernità. Ma ciò che differenzia Pasolini dagli annunciatori di apocalisse è la tonalità sentimentale della sua profezia, intrisa di disperazione e di lutto—come se parlasse già da dopo la fine del mondo—, peculiarità che invece è assente negli scritti dei pensatori critici europei (Benedetti, 2021). Non stupisce infatti il giudizio pasoliniano secondo il quale, in ultima analisi, il potere delle società capitalistiche avanzate presenta caratteri totalitari, ed anzi coincide con una forma di

⁸ Il famoso sociologo Erving Goffman è accreditato di aver reso popolare il termine "istituzione totale" nel campo della sociologia.

⁹ Per un approfondimento sulla dinamica di 'reclutamento' in *Calderón* e sul possibile raffronto fra Pasolini e Goffman a proposito della questione della società come 'istituzione totale' rimando a Katsantonis, 2020 e 2021.

totalitarismo ben più compiuta e radicale rispetto a quella del totalitarismo fascista. Quest'ultimo sarebbe infatti riuscito ad irregimentare gli uomini a lui sottoposti in maniera soltanto esteriore; l'adesione delle masse contadine, operaie e sottoproletarie al modello d'uomo nuovo imposto dal fascismo sarebbe rimasta un'adesione tutta esteriore e formale, mai capace di intaccare l'anima, la sostanza profonda della vita del popolo (Pasolini, *Scritti corsari*, 2008, pp. 143–147). Non è così nel caso del nuovo Potere, che è definito come il più violento e totalitario che ci sia mai stato proprio nella misura in cui, tramite la mutazione antropologica sopra delineata, esso cambia la natura della gente, entrando nel più profondo delle coscienze (Pasolini, *Scritti corsari*, 2008, p. 58).

Rosaura, infatti, passa da una vita all'altra, prima aristocratica, dopo prostituta sottoproletaria, poi borghese e infine torna alla normalità nel maggio del '68 e viene internata in un lager, quella che per Rosaura dovrebbe essere la guarigione diventa una nuova prigione:

ROSAURA

La mia vera vita non si svolge in una reggia,
né in una torre, né in una casa piccolo-borghese:
la mia vera vita si svolge, in realtà, in un lager, in un gelo tenebroso (2001, p. 755).

Anche in Pasolini abbiamo sostanzialmente l'idea del sogno come evento rivelatore, solo che nel suo caso è privo di un correlativo metafisico, bensì è tutto concentrato sulla dimensione del potere. Pasolini in *Calderón* elabora anche una nuova nozione di fascismo da integrare alla critica della società degli anni '60 e '70, quella del "concentramento del mondo". La tragedia si concentra intorno all'impossibilità di evadere dalla condizione sociale in cui si è costretti da una serie di convenzioni, di norme che imprigionano il pensiero e le azioni. A tal proposito, ogni sogno di Rosaura diviene nel *Calderón* un esercizio scenico di istituzionalizzazione e reclusione. In ogni esistenza che attraversa Rosaura, ella vive come se fosse detenuta in carcere, la sua autonomia decisionale incontra continui ostacoli e limiti, e la situazione deteriora progressivamente dopo il '68. Nei risvegli vissuti in quattro scene la protagonista si trova davanti a una realtà che non riconosce ma che deve accettare restando passiva. Pasolini cerca di fotografare uno scenario postfascista, un mondo dove gli uomini si trovano internati, "colonizzati", reclusi e agiscono a partire dal "ruolo" che ricoprono nel pezzo di mondo in cui si sono trovati a nascere. Non a caso Pasolini a proposito del '68 afferma: Il nostro primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna» (Pasolini, 1996, p. 284).

In questo quadro la centralità della natalità nel pensiero pasoliniano assume un'identità del tutto particolare, rappresenta il momento di passaggio dallo stato naturale a quello sociale mediante la cultura: dall'utero della madre al primo respiro emesso, in quella frazione infinitesimale di secondo, il neonato viene integrato nella Società. La nascita inoltre riguarda il passato, le tradizioni, la cultura, la lingua che il bambino sarà costretto ad apprendere. Il destino si decide, dunque, nel primo istante della sua vita.

4.1 La società capitalistica e la concezione del potere

Pasolini si spinge oltre: l'uomo, secondo l'intellettuale, nasce comunque già omologato ancor prima del concepimento, dell'ovulazione e del coito, perché non esiste altra forma d'esistenza al di fuori dell'omologazione predeterminata. Il potere viene addirittura paragonato a una massa

tumorale che infetta le cellule del corpo sociale. Il nuovo fascismo è un pragmatismo che cancerizza l'intera società. È una malattia che contamina il tessuto sociale a tutti gli effetti.

In particolare ne *I giovani infelici* (1975) Pasolini scrive:

Il quadro apocalittico, che io ho abbozzato qui sopra, dei figli, comprende borghesia e popolo. Le due storie si sono dunque unite: ed è la prima volta che ciò succede nella storia dell'uomo. Tale unificazione è avvenuta sotto il segno e per volontà della civiltà dei consumi: dello «sviluppo» (2009, pp. 23–24).

Il passo sopracitato dimostra che l'immediatezza dell'apocalisse pasoliniana risiede nella fine della dialettica fra classi e determinata dall'avvento prevaricatore della borghesia nella storia, una classe che ha imposto i propri modi utilitaristici fino a cancellare il bisogno e la consapevolezza di un'alternativa, come Pasolini ribadisce in un altro passaggio (*Il mio accattone in Tivù dopo il genocidio*, 1975):

Se io oggi volessi rigirare *Accattone*, non potrei più farlo. Non troverei un solo giovane che fosse nel suo “corpo” neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in *Accattone*. Non troverei più un solo giovane che sapesse dire, con quella voce, quelle battute. Non soltanto egli non avrebbe lo spirito e la mentalità per dirle: ma addirittura non le capirebbe nemmeno. Dovrebbe fare come una signora milanese lettrice alla fine degli anni Cinquanta di *Ragazzi di vita* o di *Una vita violenta*: cioè consultare il glossarietto (1999, p. 677).

Proprio nell'articolo su *Accattone* affiora il parallelismo che condurrà all'esito estremo di *Salò* lo sguardo sulla società presente: il potere dell'omologazione imposto dalla società dei consumi ha agito in modo tanto più devastante rispetto al potere nazifascista, toccando i corpi ma più inavvertitamente le coscienze (Policastro, 2005, p. 219).

Il popolo vagheggiato da Pasolini non esiste più, è diventato piccolo borghese. La società contadina è stata spazzata via dal capitalismo globale. La borghesia arriva ad identificare tutta l'umanità ai borghesi: non è più una classe sociale ma la malattia della desacralizzazione del mondo. Non ci sono più operai né conflitti di classe, ma solo movimenti rivoluzionari creati all'interno della borghesia stessa per ristabilire l'ordine. Nell'articolo *Potere senza volto*, ripubblicato in *Scritti corsari* con il titolo *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, l'omologazione fascistica attuata dal neocapitalismo è identificabile massimamente attraverso il linguaggio del comportamento, o linguaggio fisico. I corpi delle nuove generazioni di giovani, cresciuti secondo i precetti di una cultura edonistica e consumistica, portano i segni del conformismo assoluto imposto dal potere capitalista: «In una piazza piena di giovani, nessuno potrà più distinguere, dal suo corpo, un operaio da uno studente, un fascista da un antifascista» (Pasolini, *Scritti corsari*, 2008, p. 48).

Per Strindberg tuttavia, l'apocalisse non si presenta come dato politico, ma piuttosto “esistenziale”. Tornando a in *Un sogno*, Strindberg in una nota del *Diario occulto* del 15 aprile 1907, afferma in sintesi di aver voluto rivelare in *Un sogno*, «la nullità relativa dell'esistenza (buddismo), le sue folli contraddizioni, la sua cattiveria e irregolarità» nonché «la relativa innocenza dell'uomo in questa vita» (Perrelli, 1990, p. 104). Gli esseri umani, dice la Figlia di Indra, sono «generati dalla polvere», ma c'è da chiedersi se tale condizione sia colpa loro o di un dio. La reclusione è caratterizzata da una insistente opposizione fra spirito e materia, la vita stessa appare come suprema imperfezione, la terra è l'inferno e la Figlia dichiara che massima sofferenza sulla terra è «di esistere, di avvertire la mia vista indebolita da un occhio, il mio udito ottuso da un orecchio e il mio pensiero aereo luminoso pensiero rinchiuso nei labirinti cerebrali» (Strindberg, 2008, p. 83).

Agnes, dea segnata dall'esperienza mondana della prigionia, non può trattenere dentro di sé tutto il dolore e l'orrore di ciò che ha vissuto, e vuole perciò aprire la porta oltre la quale si nasconde l'enigma cosmico. La porta che per lei rappresenta tutto ciò che resta fuori dal sogno è la sua ultima speranza. Ma quando il Vetraio la schiude, essa rivela che il segreto dell'universo è solo il nulla. Questa insanabile condizione umana trova comunque il suo emblema nel Cristo, che, in una sequenza del dramma, appare mentre cammina sulle acque: in lui si rispecchia il destino di carcere e manicomio di tutti i riformatori, vittime dei benpensanti. Questo tema richiama alla mente la riflessione sulle istituzioni prefigurate nei quattro quadri di *Calderón*. Dice l'avvocato alla Figlia, in *Un sogno*: «I riformatori finiscono in galera o in manicomio» (Strindberg, 2008, p. 60).

Se pensiamo alle istituzioni messe in scena in *Calderón*, come il carcere, il convento, la casa di cura, la prigione e il lager, non possiamo notare una corrispondenza con Strindberg proprio quando si crea un conflitto con la libertà? Nell'ultima sequenza della tragedia pasoliniana, Rosaura vagheggia l'arrivo dei liberatori in un Lager, all'interno della quale la dimensione apocalittica, la prigionia individuale di Rosaura, diviene patologia collettiva del nuovo mondo e immagine cosmologica. Ci troviamo di fronte all'esigenza di pensare l'apocalisse, nella forma di "concentrazionamento" nella nostra stessa contemporaneità.

Per Pasolini non sembra esserci via d'uscita come avviene nel finale di *Un sogno*, attraverso un agognato ed espiatorio «grande incendio del mondo»: il Potere secondo l'intellettuale italiano, non solo pervade ogni aspetto della vita del soggetto, ma lo costituisce in quanto assoggettato, gli assegna una identità, una posizione nel mondo. A causa delle rivoluzioni industriali che hanno trasformato non solo i rapporti economici ma anche spirituali tra gli uomini, e grazie ad una cultura definita da Pasolini «americana» e spiccatamente pragmatica che, soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale, ha imposto le proprie *règles du jeu* nel mondo occidentale, la libertà non può ormai esistere nemmeno relativizzandola. Pasolini nel *Calderón*, affida al sogno del lager il compito di rivelarci l'apocalisse che avrebbe caratterizzato il mondo dopo il '68. Tali riflessioni non sono molto lontane dal concetto di fondo della drammaturgia di Strindberg. L'idea della Terra come un inferno, e quest'ultimo immaginato da Pasolini, sembra davvero accostabile a Strindberg e al suo percepire l'immagine decadente e apocalittica dell'Occidente.

In tal senso è opportuno sottolineare che Pasolini aveva ben presente il romanzo autobiografico di Strindberg *Inferno* che citerà anche nel brogliaccio del suo romanzo incompiuto *Petrolio* (scritto nella prima metà degli anni Settanta, ma pubblicato postumo nel 1992), la cui forma composita potrebbe aver tratto spunti, fra i tanti, anche dalla trilogia di Strindberg (Pasolini, 2005, p. 95). Pasolini accenna a questa dimensione dell'idea della terra come inferno soprattutto in *Petrolio*: quando il Merda, simbolo dei giovani imborghesiti, attraversa con la sua fidanzata le periferie di Roma, Pasolini descrive le traverse dei viali come gironi infernali. Infernale è anche *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, l'ultimo film di Pasolini, che si presenta diviso per gironi, in cui la trasformazione della società in un campo di concentramento dominato dai padri del Potere (politico, ecclesiastico, giuridico e militare) porta a un estremo e sconvolgente "genocidio culturale".

5 Conclusioni

Pasolini e Strindberg dunque si avvicinano quando prendono a raccontare l'angoscia esistenziale dell'uomo, la difficoltà ontologica e insuperabile dell'esistenza mettendo in risalto

il valore simbolico ed allusivo del sogno. Sorprende notare come sia in Pasolini che in Strindberg sono i sogni, a detenere la sostanzialità dell'esistenza. Entrambi gli autori hanno concettualizzato l'impossibilità della liberazione nei trascorsi terreni. Entrambi hanno sviluppato l'idea secondo la quale l'impotenza dell'uomo moderno è data dall'incapacità di dominio in un mondo sempre più brutalizzato dalla società capitalista. La scrittura deve essere tentativo di andare contro corrente, la critica alla contemporaneità si impone in nome della libertà di espressione, entrambi gli scrittori si fanno dunque testimoni di un mondo. Ma Pasolini si pone in una posizione diametralmente opposta a quella di Strindberg. Nella lettura pasoliniana la prigione non è quella imposta dalla "tessitrice universale" come in Strindberg, che ha nelle sue mani i destini umani; ma al contrario la prigionia della condizione umana risulta piuttosto conseguente a dinamiche di ordine sociale, politico ed economico della modernità del capitalismo, di non saper resistere a quegli impulsi progressisti frutto in realtà di una trasformazione che ingabbia entro una forma di vita che annichilisce qualsiasi alternativa.

Non esistendo più spazi esterni al dominio totalitario, per l'intellettuale organico, la società è diventata un luogo di tortura e di sofferenza, di fatto privo di alternative. *Calderón* va verso l'ultimo Pasolini, la sua fase di scrittura più cupa e nichilista. Non esiste la possibilità di alternative che nascono dentro la società dominante. Non sarà possibile secondo Pasolini, essere fuori dal sistema e fuggire dalla pratica del concentrazione se non suicidandosi, come la pianista di *Saló* e come il suicidio collettivo di *Numanzia* in *Porno-Teo-Kolossal*. Anche se in Strindberg si rivela un'essenza metafisica assente in Pasolini, entrambi hanno la medesima concezione di inferno: non come luogo ma come modalità dell'esistenza, come destino sociale e spirituale della civiltà occidentale.

Bibliografia

- Benedetti, C. (2021). *La letteratura ci salverà dall'estinzione*. Einaudi.
- Brockett, O. (2016). *Storia del teatro*. Marsilio
- Casi, S. (2005). *I teatri di Pasolini*. Ubulibri.
- De Michelis, I. (2005). *Apocalissi e letteratura*. Bulzoni.
- Di Maio, F. (2009). *Pier Paolo Pasolini. Il teatro in un porcile*. Il Filo.
- Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1997). *Dialettica dell'Illuminismo*. Einaudi.
- Pasolini, P. P. (1988). *Lettere 1940-1954*. Einaudi.
- Pasolini, P. P. (1996). *Descrizioni di descrizioni*. Garzanti.
- Pasolini, P. P. (1999). *Saggi sulla politica e sulla società*. (W. Siti & S. De Laude, Cur.). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (2001). Calderón. In W. Siti & S. De Laude (Cur.), *Teatro* (pp. 659–758). Mondadori.
- Pasolini, P. P. (2001). *Per il cinema*. (W. Siti & F. Zabagli, Cur.). 2 voll. Mondadori.
- Pasolini, P.P. (2005). *Petrolio*. Mondadori.
- Pasolini, P.P. (2008). *Scritti Corsari*. Garzanti.
- Pasolini, P. P. (2009). *Lettere Luterane*. Garzanti.
- Perrelli, F. (1990). *Introduzione a Strindberg*. Laterza.
- Perrelli, F. (2003). *August Strindberg. Il teatro della vita*. Iperborea.
- Santato, G. (2013). *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione storica*. Carocci.
- Sapelli, G. (2005). *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*. Mondadori.

Strindberg, A. (2008). *Un sogno*. Edizioni di Pagina.

Strindberg, A. (2012). *Inferno*. Adelphi.

Subini, T. (2007). *La necessità di morire, Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*. Ente dello spettacolo.