DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA

XXVI CICLO (2010-2013)

La sperimentazione teatrale di Pier Paolo Pasolini nel panorama drammaturgico novecentesco

TUTOR:
PROF.SSA SIMONA COSTA

ADDOTTORANDA:
FRANCESCA TOMASSINI

INDICE

PREFAZIONE…….4

CAPITOLO PRIMO

1.1 Primi esperimenti teatrali (1938-1950).....8
1.2 Roma, Gramsci e i nuovi teatri (1950 – 1965)……27
1.3 *La rivoluzione non è più che un sentimento*. La crisi delle ideologie e il superamento del modello gramsciano……..41
1.4 *Il Manifesto per un nuovo teatro* ……53
1.5 La lingua di poesia come strumento di protesta …….64

CAPITOLO SECONDO

2.1 *Orgia* …….77
2.2 *Pilade* ……84
2.3 *Affabulazione* ……92
2.4. *Calderón* ……..100
2.5 *Porcile* ……..108
2.6 *Bestia da stile* ……...115

CAPITOLO TERZO

3.1 La tradizione e la Grecia ……...122
3.2 Edipo, Cronos, Medea, Oreste, Pilade ……..132
3.3 Il linguaggio cinematografico e teatrale nella trattazione del mito……....147

CAPITOLO QUARTO

4.1 Nel teatro italiano novecentesco……157

4.1.1 Il modello rifiutato: il teatro in versi di Gabriele d'Annunzio……157
4.1.2 Per un *altro* teatro in versi: la drammaturgia di Mario Luzi……...168
4.1.3 *Non c'era un gesto, uno sguardo che fosse in più.* Eduardo De Filippo, Giovanni Testori, Carmelo Bene……175
4.1.4 Tra polemica e drammaturgia: Pasolini, Sanguineti e il Gruppo '63……199
4.2 Il grande teatro europeo novecentesco……..212
4.2.1 Il teatro in versi anglosassone: William Butler Yeats e Thomas Stern Eliot……..213
4.2.2 Il Teatro Tedesco: Il Maestro Bertolt Brecht e il teatro documentario di Peter Weiss ……..227
4.3 Un marxista in America: la controcultura statunitense, il Living Theatre e la Beat generation ……246

BIBLIOGRAFIA……...260

FILMOGRAFIA……....274

PREFAZIONE

Un lettore quando si approccia ad un testo è solito domandarsi come andrà a finire la storia narrata, dove lo condurrà e quali sono i messaggi che l'autore intende proporre attraverso le sue parole. Contro questa ingenua pretesa si colloca l'opera pasoliniana che la magmatica bibliografia critica, nel corso dei decenni, ha aggettivato come: contradditoria, provocatoria, sterminata, lungimirante, veggente, straordinaria, apocalittica, controversa, barbara, brutale, sofferta, ecc. Ma la poliedricità insita nel poeta, nel regista, nel drammaturgo e nel saggista Pier Paolo Pasolini ha sempre impedito, nonostante l'esplosione di interesse e i numerosi studi relativi alle sue opere, una lettura univoca e unilaterale di una parabola artistica tesa a mantenere lo studioso (ma anche il semplice lettore) in una costante tensione critica e in una curiosità intellettuale mai sopita.

Negli anni immediatamente successivi all'omicidio si è verificata una vera e propria profusione di convegni, dibattiti, articoli e pubblicazioni sul cosiddetto scandalo Pasolini, sul personaggio, sull'omosessuale scandaloso, sulle ombre di un delitto atroce che ha spezzato la vita e il pensiero di un uomo tanto contestato in vita quanto mitizzato dopo la sua morte.

L'opera di un intellettuale stava sfumando dietro una mitografia del personaggio, obbediente alle richieste pubblicitarie dell'editoria di mercato ma a partire dagli anni Ottanta, in particolare con le monografie di Guido Santato e Rinaldo Rinaldi, si è riportata al centro del dibattito culturale la lettura critica dell'opera pasoliniana, in modo da evitare, una volta per tutte, l'equivoco biografico-mediatico che l'aveva offuscato.

L'attenzione nei confronti dell'opera del poeta friulano non si è arrestata: anzi, nel corso dei decenni abbiamo assistito ad un sempre rinnovato interesse che ha riguardato tutte le aree della poliedrica ed inesausta attività artistica di Pasolini. Basti pensare alla problematica pubblicazione di *Petrolio* nel 1992 e all'ampia e articolata edizione per i Meridiani Mondadori di *Tutte le opere* di Pasolini, in dieci volumi, per la cura di Walter Siti: testi e studi in grado di avviare nuove aperture interpretative dell'officina pasoliniana.

Nel corso di questi quattro decenni l'immagine dell'autore friulano e della sua opera è mutata notevolmente, in quanto la critica ha cominciato a dare spazio anche ad alcuni aspetti della sua produzione troppo spesso lasciati in ombra, come la sua sperimentazione teatrale.

Il mio lavoro consiste anzitutto nella valorizzazione dell'esperienza drammaturgica di Pasolini, non più considerata quale attività secondaria e accessoria del suo itinerario, ma indagata nei suoi caratteri di originalità all'interno del panorama italiano, allargando anche il quadro al contesto internazionale.

Persuasa e affascinata dall'importanza ascritta dallo stesso autore alla sua opera teatrale, ho avviato la mia ricerca sin dagli scritti teatrali giovanili, per mettere in luce la continuità non solo dell'interesse ma anche della riflessione drammaturgica nell'intero percorso pasoliniano, come dimostrazione che la drammaturgia è sempre stata oggetto di grande interesse e di studio per il poeta friulano.

Intraprendendo poi un'attenta analisi del *corpus* delle sei tragedie del 1966 (*Orgia*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Calderòn* e *Bestia da stile*), indagate nel loro interscambio tra antico e moderno, è stato possibile individuare proprio nella dialettica fra recupero delle fonti classiche e volontà avanguardistica la cifra innovativa del teatro di Pasolini. Nasce di qui il tentativo di intraprendere un'originale riprospettazione in chiave moderna dei grandi miti, lungo una sperimentazione che conduce anche alla contaminazione tra parola drammaturgica e visione cinematografica, nella feconda dialettica che si instaura nell'attività pasoliniana tra cinema e teatro. Il fervore con cui Pasolini si dedica al teatro in questi anni è da interpretarsi come una conseguenza del periodo di crisi, dovuta all'esaurirsi dell'impegno ideologico e civile che aveva animato tutto il decennio precedente e ai continui attacchi ricevuti da destra e da sinistra, da conservatori e progressisti, sia in ambito artistico sia in quello umano. L'esperienza poetica di Pasolini risente profondamente di questa crisi tanto da lasciar spazio alle sperimentazioni cinematografiche, alla produzione saggistica e alla stesura, mai portata a termine, delle tragedie.

Nella mia indagine resta comunque centrale il versante teatrale, di cui, nel quarto capitolo (cuore pulsante della ricerca), si ricostruisce un quadro di riferimenti nazionali ma soprattutto internazionali che intendono aprire prospettive del tutto nuove ed originali sull'ottica drammaturgica di Pasolini e la sua capacità di dialogo con il panorama contemporaneo. Particolare attenzione è stata dedicata alla tradizione del teatro novecentesco in versi, ad iniziare dal nostro d'Annunzio, per procedere con il teatro in versi di Mario Luzi e arrivare ad analizzare esperienze drammaturgiche come quelle di W. B. Yeats, T. S. Eliot e Peter Weiss: l'azzardata scommessa teatrale di Pasolini ha infatti in questo filone uno dei suoi più rilevanti punti di riferimento, Ma la tesi porta in luce anche la capillare volontà di fruizione da parte di Pasolini di quanto di più nuovo e innovativo si muove nel panorama drammaturgico internazionale: dal riconoscimento del magistero brechtiano alle suggestioni della rivoluzione operata dal Living Theatre fino al fascino emanato dal gruppo della Beat Generation e, in particolare, da Allen Ginsberg. Il tutto senza dimenticare le esperienze nazionali, affrontate, in positivo o in negativo, da Eduardo De Filippo, Carmelo Bene e Giovanni Testori (considerati gli esperimenti drammaturgici di più felice riuscita nel teatro moderno) fino alla polemica letteraria (e non solo) con il Gruppo 63, in particolare con Edoardo Sanguineti.

Il mio lavoro si è quindi concentrato su un versante della produzione pasoliniana di solito accantonato e poco valutato, cercando di indagare a fondo oltre il panorama critico oggi a disposizione su tale argomento, nel tentativo di approdare a risultati originali e persuasivi. La tesi ha dunque l'obiettivo di far emergere un nuovo volto di Pasolini, finora misconosciuto, quello del drammaturgo impegnato in una difficile scommessa, sostanziata da un recupero delle tematiche mitiche e classiche ma al contempo proiettata in un'azzardata proposta di innovazione novecentesca, del tutto al passo con le contemporanee sperimentazioni a livello internazionale.

La molteplicità di connessioni riscontrate e analizzate garantiscono il dato, sostanzialmente acquisito, dell'assunzione, ancora non del tutto proclamata e riconosciuta dalla critica, di Pasolini come punto di riferimento per le innovazione teatrali più significative dagli anni Settanta ad oggi.

La prima difficoltà riscontrata è stata quella di muoversi nella amplissima produzione saggistica relativa all'opera di Pasolini, per cui occorre fare i conti con tutta una tradizione critica, anche remota, fino ad arrivare al più recente ripensamento che è tutt'ora in corso della figura di Pasolini, da considerare, prima di tutto, come umanista poliedrico. Nonostante l'intento della mia tesi fosse di concentrarsi sulla poco esplorata attività teatrale, risulta impossibile scindere i diversi ambiti di indagine esplorati dall'autore, soprattutto tra gli anni Sessanta e Settanta, momento in cui l'esperienza cinematografica e la parola teatrale si contaminano a vicenda, tanto che *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Orgia* (1966-68), *Porcile* (1969), *Affabulazione* (1966-69), *Medea* (1970), possono essere considerate le tappe principali di questo percorso che coincide con la crisi del modello gramsciano e con il momento di congedarsi dal modello marxista per accostarsi a nuovi metodi conoscitivi. In realtà, Pasolini non abbandonerà mai definitivamente Gramsci come punto di riferimento ma si trova ora a doversi confrontare con un universo culturale in pieno cambiamento verso cui intende opporsi. Vive quindi un momento di spasmodica ricerca d'alternative artistiche e conoscitive per poter affrontare l'egemonia della cultura di massa. L'esigenza di esprimersi attraverso il teatro in versi, così provocatoriamente inattuale, diventa quindi impellente all'interno di questo globale quadro di contestazione culturale.

Il mio studio mi ha portato a considerare il teatro, tanto intrigante e complesso, quanto poco esplorato e sottovalutato, come un tassello fondamentale dell'intera parabola artistica di Pasolini, tenendo sempre presente che l'esperienza dell'antitesi costituisce la matrice strutturale della sua intera opera. Si intende quindi fissare alcune differenti coordinate su cui appare opportuno collocare l'esperienza drammaturgica pasoliniana

Nell'anno che precede il quarantesimo anniversario della scomparsa di Pier Paolo Pasolini, ancora è possibile avvertire la passione e l'ideologia che infiammò l'anima di un poeta che diede scandalo.

CAPITOLO PRIMO

1.1 PRIMI ESPERIMENTI TEATRALI (1938-1950)

Negli ultimi anni abbiamo assistito alla fioritura di studi critici relativi all'attività del Pasolini drammaturgo, grazie ai quali si è forse riusciti, una volta per tutte, a leggere l'esperienza teatrale pasoliniana non più come un capriccio mal riuscito di un intellettuale a tutto tondo o come una parentesi poco incisiva di un autore che è sempre stato valutato e apprezzato soprattutto come poeta, regista e critico *corsaro*. Eppure il teatro appartiene a Pasolini sin dai tempi dell'adolescenza bolognese, rimane vivo nelle riflessioni teoriche e linguistiche degli anni Quaranta a Casarsa e in tutti gli anni della maturazione artistica e personale vissuta a Roma, per poi culminare con la complessa elaborazione del *corpus* delle sei tragedie su cui ci soffermeremo più avanti in questo lavoro.

L'intera avventura drammaturgica pasoliniana va considerata all'interno della sua *opera omnia* per poterla valutare in relazione alle realtà italiane e europee, per capire come essa sia stata un'esperienza tutt'altro che isolata e marginale ma come sia invece il risultato di una lunga ed elaborata riflessione che ha portato alla formazione di una notevole competenza teatrale.

In questo primo capitolo intendo concentrarmi sulla ricchezza stilistica, tematica e linguistica degli esperimenti teatrali pasoliniani[1] antecedenti alle sei tragedie e alla stesura del *Manifesto per il nuovo teatro* (1968), che rimane comunque l'unico scritto teorico relativo all'esperienza drammaturgica: non trattare queste opere renderebbe impossibile collocare i successivi drammi in una corretta prospettiva.

---

[1] Nel volume P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, i curatori vi inseriscono ben sedici titoli (*La sua gloria*, *Edipo all'alba*, *I turcs tal Friul*, *I fanciulli e gli elfi*, *La poesia o la gioia*, *Un pesciolino*, *Vivo e coscienza*, *Italie magique*, *Nel 46!*, *Progetto di uno spettacolo nello spettacolo* e infine le sei tragedie) e, nella nota all'edizione, accennano anche ad alcuni canovacci abbozzati da Pasolini per le recite scolastiche dei suoi alunni, ma andati quasi del tutto perduti. Vi è inoltre un riferimento al testo dal titolo *Contrasto tra il Carnevale e la Quaresima* anch'esso smarrito. C'è anche il riferimento ad un altro testo friulano, *La Morteana*, di cui resta solo un copione di quelli distribuiti agli attori per imparare la loro singola parte, precisamente possediamo le battute del *fantàt*, che era probabilmente il protagonista ma non possediamo il resto del testo.

Il primo dramma concepito da un inesperto e sedicenne Pier Paolo è *La sua gloria*, abbozzato nel 1938 a Bologna, opera in cui «la cornice geografica, antropologica, linguistica, sentimentale di Casarsa e del Friuli degli anni Quaranta rappresenta l'*humus* fertile per una creatività che si impianta su una vocazione davvero precoce».[2]

Il motivo che lo spinge a scrivere il suo primo dramma è la partecipazione ad un concorso letterario dei *Ludi Juveniles*, promosso dal fascismo sul modello dei più noti Littoriali, riservati agli studenti universitari. Al concorso vengono accettati diverse tipologie di scritti: drammi, poesie, novelle, articoli sportivi o economico - politici, pitture e sculture, tutte forme artistiche finalizzate ad illustrare un episodio del Risorgimento.

Studente del primo liceo all'Istituto Classico "L. Galvani" di Bologna, Pasolini si aggiudica la vittoria grazie al testo *La sua gloria*.[3] Il dramma, ambientato nei primi dell'Ottocento, ha come protagonista Guido Solera, giovane poeta carbonaro, accusato dall'Impero austriaco di ribellione e per questo condannato a morte per essere poi graziato ma costretto trascorrere vent'anni al carcere Spielberg. Per il personaggio di Guido, Pasolini si rifà alla vicenda storica di Antonio Solera (1786-1848), avvocato arrestato nel 1820 e condannato in un primo momento alla pena di morte e poi a vent'anni di carcere duro dal tribunale di Venezia.[4] La trama si articola in tre atti: il primo aspetto che ci viene presentato

---

[2] S. Casi, A. Felice, G. Guccini, *Le ragioni di due convegni e di un libro*, in Id., *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 6.

[3] Del dramma esistono due manoscritti: una prima stesura abbozzata, scritta a penna e matita su un block notes (che conserva anche altri tentativi di teatro tra cui un inizio di commedia senza titolo e l'abbozzo di una tragedia mai terminata, ambientata a Creta dal titolo *Gli alati*) è conservata al Fondo Pasolini dell'Archivio "A. Bonsai" – Gabinetto Viesseux a Firenze; mentre il testo definitivo con cui Pierpaolo partecipò al concorso è conservato tutt'oggi nel Fondo archivistico del Provveditorato agli studi – Serie n. 52 – *ludi Juniles* 1938, presso l'Archivio di Stato di Bologna. Il testo fu pubblicato postumo nel marzo 1996, a cura di Stefano Casi su numero 40 della rivista «Rendiconti». Cfr. P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 1115-1116. Il volume curato da Siti e De Laude non comprende però il testo per esteso ma si limita a riportare solo alcuni episodi dei tre atti.

[4] Pasolini stesso indica la fonte dal quale attinge per la storia di Solera: ne parla Silvio Pellico, che lo conobbe durante la reclusione allo Spielberg. Pellico però non rivela il nome di battesimo dell'avvocato, la scelta del nome di Guido da parte di Pasolini non è però casuale, infatti, si presuppone che il giovane Pier Paolo volle battezzare il suo primo protagonista con il nome del suo fratellino tredicenne; Pier Paolo attinge al suo quotidiano anche nella scelta del nome di un altro personaggio del dramma: Carlo Geni, che riprende quello del padre Carlo Alberto Pasolini. L'autore rimane abbastanza fedele nella ricostruzione del quadro storico (a Venezia viene pronunciata la sentenza, il carcere duro dello Spielberg, l'elenco di condannati) cucito intorno alla vicenda di Solera su cui costruisce liberamente un personaggio per molti aspetti lontano dalla realtà storica. Cfr. S. Pellico, *Le mie prigioni*, Milano, Rizzoli, 1984.

di Guido, nell'atto che apre il dramma, è il suo sentito immedesimarsi con la figura del poeta: la sua passione è tutta per la poesia, ma ancora non arde in lui quello spirito patriottico che si infiammerà con l'arrivo dell'amico di famiglia Carlo Geni, che lo coinvolge nella causa carbonara. A questo punto entra in scena anche la madre del protagonista, che vive un amore profondo e soffocante nei confronti del figlio: il rapporto stretto, a tratti morboso che lega i due, rappresenta una dei temi predominanti dell'intero dramma (anche in questo è possibile rintracciare un accenno a Susanna Colussi, madre di Pier Paolo).
Nel secondo atto, composto da una sola scena, assistiamo all'arresto di Guido da parte degli Austriaci, sotto gli occhi dell'angosciata madre.
Il terzo atto è invece ambientato a Venezia, precisamente a Piazza San Marco, dove Guido viene trascinato dai gendarmi e condannato a morte, mentre la madre, in preda alla disperazione, chiede la grazia del figlio, Guido riesce a scorgerla tra la folla e le chiede di pregare per lui. Troviamo infine il protagonista rinchiuso in una cella dello Spielberg mentre ripensa alla sua infanzia, all'amore della madre e al dilagare dei moti risorgimentali per i quali ha speso il suo silente ma non inutile sacrificio:

> GUIDO
> *E' differente il mio sacrificio*
> *forse più squallido, forse più misero;*
> *ma non fecondo per la nostra Patria!*
> *Sì, sì certo se essi non sapessero che dei loro fratelli languono*
> *e si consumano in queste celle lontane,*
> *meno fervido sarebbe il loro entusiasmo!*[5]

Con queste battute il protagonista si appropria della sua intima e personale gloria che dà il titolo all'intero dramma.

L'esordio pubblico di Pasolini è quindi sotto il segno del teatro, fin dall'inizio concepito come teatro delle confessioni nascoste che poi svilupperà nelle tragedie: la sua vocazione teatrale «nasce dal bisogno di mettere a nudo le proprie intime confessioni sul palcoscenico della condivisione pubblica ma anche

[5] P. P. Pasolini, *La mia gloria*, «Rendiconti», 40, marzo 1996, ora in Id., *Teatro,* cit., pp. 3-18.

del ludibrio pubblico. Se la poesia, infatti, è monologo univoco dei propri pensieri e sentimenti, il teatro si presenta come messa in scena, quasi esorcismo, di quel monologo interiore ma riletto nel suo conflitto con l'esterno».[6]

Come primo dramma colpisce per la compiutezza della trama (con spunti autobiografici), per la resa formale riuscita, ma soprattutto per la presenza di due elementi che si riveleranno peculiari in tutta la vita, sia privata che intellettuale, del Pasolini più maturo: la figura materna fortemente presente e l'impegno civile che lo porta ad aderire a un movimento rivoluzionario, anche se destinato a rimanere soffocato dentro una prigione. Sono queste le passioni che agitano l'animo del protagonista Guido, evidente alter ego di Pier Paolo, poeta che crede nella causa patriottica, agitato da sentimenti forti e dalla vocazione poetica e che finisce martire del suo stesso sogno rivoluzionario. La scena iniziale, di leopardiana memoria, vede Guido solo e tormentato, chiuso nella sua camera, mentre osserva la luna e avverte la difficoltà di riuscire a comunicare come vorrebbe e cioè liricamente. Attraverso Guido, Pierpaolo racconta i febbrili anni di studi giovanili che rappresentano il suo personale cantiere creativo adolescenziale da cui attingerà e su cui lavorerà per tutta la vita. Nella tragedia *Bestia da stile* (1966-1974), sua autobiografia dichiarata, che analizzeremo a fondo più avanti, il protagonista Jan/Pier Paolo altro non è che un'evoluzione del prototipo pasoliniano rappresentato da Guido: Jan (anche questo ripreso da un personaggio storico realmente esistito: Jan Palach, studente ceco, che si diede fuoco per opporsi all'invasione russa degli anni Sessanta e divenne il simbolo della protesta) è un poeta tormentato, impegnato nella guerra partigiana e in cerca di fama letteraria, costantemente scisso tra la ricerca della gloria civile e quella poetica.

Anche l'esordio letterario pasoliniano rappresenta quindi un esercizio di scrittura e di sperimentazione linguistica: nell'episodio ambientato a Venezia l'autore non rinuncia a introdurre nel testo alcune battute in veneto, a conferma di come il suo interesse per i dialetti e la cura riservata alla scelte linguistiche nel teatro (come nella poesia o nella narrativa) facciano parte, da sempre, della struttura dell'opera pasoliniana.

---

[6] S. Casi, *Prima della tragedia*, in *Contributi per Pasolini*, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2002, p. 20.

Dal punto di vista tematico, constateremo come le sei tragedie ruotino tutte intorno al rapporto schiacciante tra Potere e singolo individuo, dicotomia su cui Pasolini comincia a riflettere già ne *La sua gloria*: Solera lotta contro un'occupazione, contro l'oppressione che potrebbe anche richiamare la dittatura fascista, a cui risponde la riluttanza, tutta pasoliniana, rispetto all'egemonia esercitata dal Potere. Ma forse questa potrebbe essere una lettura forzata dato che, come abbiamo visto, il dramma fu concepito per partecipare ad un concorso indetto dal regime.

Possiamo dunque affermare che *La sua gloria* assume un rilevanza notevole sia per la costruzione del protagonista Solera, indicato proprio come «prototipo di un personaggio»[7] pasoliniano sia perché permette di siglare il primo vero esordio letterario di Pasolini sotto il segno del teatro e non sotto quello poetico con la ben più nota pubblicazione della raccolta *Poesie a Casarsa* del 1942.

E' proprio nello stesso anno dell'esordio poetico che Pasolini elabora il suo secondo tentativo teatrale, misurandosi per la prima volta con la materia tragica greca, cimentandosi in una personale riscrittura dell'*Edipo all'alba*. La tragedia pasoliniana conta cinque atti; oltre al coro, i personaggi sono Edipo, Ismene, Antigone e Menadi. Il documento, rimasto inedito nella sua versione integrale,[8] rappresenta un testo autonomo, che indubbiamente si rifà al mito edipico, stravolgendolo e rielaborandolo. La trama racconta l'alba del giorno dopo: Edipo ha appena scoperto la sua colpa, il suicidio di Giocasta si è avverato e a Tebe vige un immutabile clima di morte. Nel secondo atto Edipo riflette sulla tragicità della vita e profetizza di sopravvivere ai suoi figli. La tragedia però comincia a profilarsi nel quarto atto con l'arrivo di Ismene che svela come sia nato in lei il desiderio amoroso ed erotico nei confronti del fratello Eteocle: tutto è avvenuto in seguito ad un sogno rivelatore che ha lasciato dentro di lei una

---

[7] Cfr. D. Micheluz, *Guido Solera, il prototipo di un personaggio*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 11-18.

[8] In P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 19-38, sono riportate solo alcune scene. Il dramma è conservato in diversi frammenti manoscritti e dattiloscritti presso l'Archivio "A. Bonsanti" – Gabinetto Vieusseux a Firenze, nella cassette sotto la titolazione "Materiali a Casarsa". E' stata pubblicata una versione più cospicua in lingua francese ma senza testo originale a fronte e senza soffermarsi sulle varianti. Cfr. P. P. Pasolini, *Théatre 1938-1965*, traduit de l'italien par C. Michel, H. Jouberten-Laurencin et L. Scandella, Les Solitarires Intempestifs, Besançon, 2005, pp. 54-99.

sensazione di orrore e di passione. Per questa sua colpa, Ismene chiede di essere uccisa; sarà lo stesso padre ad infliggerle la morte. Nel quinto e ultimo atto si accende una diatriba tra il Coro e le Menadi sul diritto di sepoltura di Ismene: peccatrice per i Tebani, innocente per le Menadi che decideranno di rapirla e portarla in cielo. La tragedia si chiude con la partenza di Antigone e del cieco Edipo da Tebe.

Già dalla trama, anche se riassunta brevemente, è possibile riconoscere alcune delle tematiche che ritroveremo frequentemente nelle tragedie degli anni Sessanta. Primo fra tutto il tema del sogno che già qui è sogno rivelatore di desideri incestuosi e impossibili da concepire razionalmente. In Pasolini l'idea del sogno nasce da sempre come tramite tra la razionalità e l'inconscio, un inconscio in cui si annidano e si nascondono passioni orribili ma in grado di vincere la volontà umana: succede a Ismene che, dopo aver scoperto e svelato la sua passione segreta, chiede e ottiene la morte per questa colpa e più avanti vedremo come, anche in *Affabulazione* e in *Calderón*, i protagonisti, risvegliandosi dai propri sogni rivelatori, non saranno più in grado di riconoscere come propria la realtà che li circonda e alla fine saranno vinti e schiacciati dalla verità che il sogno ha portato con sé.

Come farà in *Pilade*, opera scritta come fosse una sorta di quarto capitolo dell'*Orestea* eschilea in cui Pasolini sceglie come protagonista il fedele amico di Oreste, Pilade, che nella trilogia greca rimaneva più che marginale, anche nell'*Edipo all'alba* l'autore decide di raccontare la passione amorosa ed erotica vissuta da Ismene, la meno nota tra le figlie di Edipo, passione che inoltre non ha altre attestazioni nel mito classico. C'è sicuramente in Pasolini la propensione ad attingere al mito greco senza però compiere un'azione di riscrittura ma piuttosto la volontà di servirsi della materia come punto di partenza più adatto su cui costruire poi la sua tragedia.

Nel caso di *Edipo all'alba*, è stato già notato come l'opera pasoliniana possa forse essere ricollegata all'*Oedipe* (1931) di André Gide, opera letta probabilmente da Pier Paolo che cita lo scrittore francese tra gli autori letti.[9] E' molto probabile che Pasolini sia stato influenzato dall'opera francese e ancor di

[9] Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p.37; G. Trevisan, *Il teatro dell'io. Mito, sacro, tragico, su "Edipo all'alba"*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 37-44.

più è ipotizzabile che abbia deciso di cimentarsi su un testo che trattasse proprio il mito edipico dopo aver assistito, nel giugno del 1941, quindi pochi mesi prima la scrittura dell'*Edipo all'alba*, alla messa in scena dell'*Edipo re* curata da Enrico Fulchignoni.[10]

Nell'opera di Gide è Polinice a provare una passione incestuosa nei confronti di sua sorella Antigone mentre l'altro fratello Eteocle confessa, con brutale sincerità, di voler possedere sessualmente sua sorella Ismene. Il motivo tutto greco delle colpe dei padri che ricadono sui figli, tematica su cui Pasolini continuerà la sua riflessione anche negli scritti più maturi, emerge in questa tragedia in cui la colpa impossibile da espiare da Edipo, peccatore in quanto marito e amante di sua madre Giocasta, si moltiplica attraverso la passione incestuosa provata dalla figlia, che genera in lei un senso di colpa (di origine cristiana e non greca) tanto da indurla a chiedere la morte come punizione. In questa richiesta ritroviamo il tema del sacrificio cercato e ottenuto, che caratterizzerà alcuni dei personaggi pasoliniani: Ismene sarà l'ulteriore vittima del destino già stabilito, rappresentato da Edipo, originariamente omicida del padre, poi sposo della madre e infine di nuovo omicida della figlia. Ecco quindi il ribaltamento pasoliniano del mito edipico: sono i padri ad uccidere i figli (altro elemento che ritroveremo in *Affabulazione*). Con questa struttura circolare si compie e si conclude la prima tragedia di natura greca pasoliniana; «nel mito tragico, reinventato attraverso il *pastiche*, si sovrappongono una all'altra contaminazioni oppositorie tipicamente pasoliniane (paganesimo e cristianesimo, sacro e profano, puro e impuro); il sacrificio tragico diviene sacrificio rituale e religioso (eppure al contempo sacrilegio). […] Il mito è per Pasolini una figura di pensiero in cui si addensa ed enfatizza la tragedia della condizione umana».[11]

Il 1944 è l'anno del terzo e forse primo significativo tentativo teatrale pasoliniana con l'opera *I Turcs tal Friul,* scritta in dialetto friulano, in quella parentesi della storia mondiale e personale che Pier Paolo trascorre a Casarsa, durante la guerra, l'invasione nazista e l'esperienza partigiana del fratello Guido.

---

[10] Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, Torino, Einaudi, 1988.
[11] G. Trevisan, *Il teatro dell'io. Mito, sacro, tragico, su "Edipo all'alba"*, cit., p. 42.

Pier Paolo chiude il manoscritto del dramma, pubblicato postumo nel 1976,[12] con una nota, anch'essa in friulano, che indica i tempi di composizione:

> I ai scrit i Turcs dal 14-15 al 22 di maj – il vinçedoi, dì trist, apena disnat. I mi soi sintut pierdutcoma mai, besoul, ta li Agussis.
> I ai lavorat cuatris oris e miesa e dal «coru dai Turcs» scrit stamatina, i au finit il miracul. Sensa quistu dì, Maj al è stat un mies assai biel. Mars, Avril, Maj meis beas; grant equilibri, lus, perfetiòn ta la conosensa di me; (esistensia sempri ta la pica di me stes). Ringratiàn il Signour Amen.
>
> 22 di maj, sera,
> spetant Rosari[13]

Nel 1944 Pier Paolo ha 22 anni, si è trasferito da circa un anno a Casarsa, luogo materno, meta di spensierate vacanze estive, che a causa della guerra diventa invece fissa dimora. Qui ha modo di avvicinarsi e di innamorarsi del dialetto friulano, lingua scelta per il suo esordio poetico con *Poesia a Casarsa.*[14] Pier Paolo comincia ad apprende questo idioma piano piano, ascoltando i parlanti e il loro dialetto vivo per poi catturare la potenza orale della parlata, composta non solo di semplici suoni musicali ma anche di espressività, di parole vere e di tonalità, elementi che la rendono perfetta per stendere un'opera teatrale. La scelta di scrivere in friulano va inquadrata in un più ampio e ambizioso progetto pasoliniano che intende riscattare, o meglio, ergere questo dialetto a lingua riconosciuta, almeno fra le lingue neo latine minori come, ad esempio, il catalano o il provenzale: «una sfida aperta alle norme linguistiche acclarate accademicamente, nel nome di una filologia sentimentale dove le ragioni

---

[12] P. P. Pasolini, *I Turcs tal friul*, a cura di L. Ciceri, in «Forum Julii», Udine, 1976. Questa edizione è stata poi ripresa con un'introduzione e una traduzione di Giancarlo Boccotti in «Quaderni», n. 7, Urbania, 1980 e poi ristampata con un nuovo saggio introduttivo di Andreina Nicoloso, per conto della Società Filologica Friulana, Ciceri, Udine, 1995 e infine oggi alcune scene del dramma sono riportate in P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 40-95.

[13] P.P.Pasolini, *Teatro*, cit. pp. 1120-1120. «Ho scritto i Turchi dal 14-15 al 22 di maggio – il ventidue, giorno triste, appena pranzato. Mi sono sentito perduto come mai prima, solo, alle Aguzze. Ho lavorato quattro ore e mezza e dal "coro dei Turchi" scritto stamattina sono arrivato a finire il miracolo. A parte questo giorno, Maggio è stato un mese assai bello. Marzo, Aprile, Maggio mesi beati; grande equilibrio, luce, perfezione nella conoscenza di me; (esistenza sempre al vertice di me stesso). Ringraziando il Signore Amen. 22 maggio, sera, aspettando Rosario».

[14] Il dialetto friulano usato da Pasolini nella sua prima raccolta poetica è però una lingua costruita a tavolino, è friulano generico, tradotto dall'italiano attraverso l'uso dei vocabolari.

soggettive del campanilismo affettivo si irrorano di considerazioni e analisi ereticamente geniali, e in qualche modo inattaccabili anche sotto il profilo linguistico».[15] Il teatro diventa quindi un tassello fondamentale all'interno di questo coraggioso tentativo di far emergere il friulano come lingua e il Friuli come Piccola Patria. Per questo con *I turcs* Pasolini decide di scrivere un tradizionale dramma delle origini che richiami il ruolo assunto dalla tragedia greca nel mondo classico e il valore nazionalistico del progetto culturale, sociale e politico proprio del teatro irlandese dei primi del Novecento (torneremo più avanti sul rapporto tra l'esperienza drammaturgica pasoliniana e quella dell'irlandese W.B. Yeats).

I Turcs tal friul è un atto unico, in prosa, ambientato nella Casarsa del 1499. La narrazione si apre in una sera qualunque, quando al villaggio, un messaggero giunge per annunciare l'imminente invasione dei turchi che hanno già attraversato l'Isonzo seminando morte e terrore. Protagonisti della scena sono i componenti della famiglia Colus: i fratelli Meni, Pauli, Nisuti e la madre Lussìa.[16]

Inizialmente si dibatte sul da farsi per difendere i cittadini e il villaggio dagli invasori: Pauli, il fratello maggiore, è arreso al destino che li attende, Meni, il secondogenito, invece organizza una banda di resistenza, riuscendo a coinvolgere, alla fine, anche il fratello maggiore. La madre, Lussìa, prevede scoraggiata la tragedia che si avvererà: mandata di vedetta, la donna avvista il ritorno della squadra che porta con sé un cadavere ma non riconosce subito che si tratta di suo figlio Meni, morto sacrificandosi per il bene comune. Il dramma, infatti, si chiude con la ritirata dei turchi da Casarsa: il paese è miracolosamente in salvo e il sacrificio del giovane idealista si è consumato.

L'opera, considerata dallo stesso autore «la miglior cosa che io abbia mai scritto in friulano»[17], non verrà mai rappresentata né pubblicata in vita da Pasolini, nonostante la passione e l'amore che aveva investito nella stesura di questo dramma, contraddistinta da uno studio capillare di annali e cronache parrocchiali che potessero fornirgli informazioni preziose per poter raccontare una storia tutta

---

[15] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 49.
[16] Sull'assenza totale della figura paterna nel dramma friulano, si veda A. Felice, *Alla ricerca del padre perduto. Dinamiche di famiglia spezzata ne "I Turcs tal Friul"*, in S. Casi, A. Felice, G. Guccini, *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 45-57.
[17] P.P.Pasolini, *Lettere (1940 – 1954)*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 213.

casarsese. Lo spunto è un fatto storico, l'invasione turca, rievocata anche da una lapide risalente al 1529, tutt'oggi presente nella chiesa di Casarsa, su cui si legge: *Furono li turchi in Friuli*, che gli suggerisce il titolo.

La scelta di raccontare un fatto storico, o meglio un'invasione, è sicuramente legata alla volontà dell'autore di creare una sorta di parallelismo con l'invasione degli anni Quaranta, da parte dei tedeschi in Italia. Il dramma effettivamente si presenta come fosse «un'epica contadina, istintivamente cristiana: creaturalità naturale, elogio della solidarietà comunitaria. […] E' dunque il voto, e la ricreazione di quella paura dello straniero, a diventar materia di teatro nella fantasia pasoliniana. A questo si unì la sintonia col presente. Come i turchi, i nazisti minacciavano, per razzie e deportazioni, le comunità friulane».[18]

Oltre al riferimento storico e politico, è evidente, ancora una volta, lo spiccato autobiografismo insito nelle opere del giovane Pier Paolo: siamo nel maggio del 1944, la tragedia che colpirà la famiglia Pasolini non si è ancora compiuta[19] ma è facile individuare nel travagliato rapporto tra i fratelli Colus (ricordiamo anche che il cognome della madre Susanna era Colussi) il contrasto (e la tragedia) reale che si sviluppò tra i due fratelli Pasolini: la passione per la comunità, il disprezzo e la resistenza al nazismo e al fascismo, in Pier Paolo non si traducevano in un'azione armata[20] mentre in Guido la reazione all'ingiustizia e alla libertà negata fu decisa e violenta tanto da spendere la vita nella guerra di liberazione. Non si vuole leggere in queste pagine una sorta di tragica veggenza che troppo spesso viene associata a Pasolini, anche perché, aldilà dei forti elementi autobiografici (riscontrabili anche nella figura materna, personaggio ricalcato su Susanna, madre tanto, forse troppo, amata e già abbozzata ne *La sua*

---

[18] E. Siciliano, *Vita di Pasolini,* Firenze, Giunti, 1995, p. 102.

[19] Guido Pasolini, fratello minore di Pier Paolo, partì da Casarsa, a soli diciannove anni, per unirsi ai partigiani azionisti della brigata Osoppo – Friuli. Il suo nome di battaglia fu Ermes. La madre Susanna accolse la decisione del suo secondo genito con coraggio. L'esperienza nella guerra di liberazione del giovane Guido finì probabilmente il 10 febbraio 1945, quando perse la vita nella cosiddetta "strage di Porzus", ucciso dagli stessi partigiani comunisti che accusavano di tradimento la frangia partigiana di cui faceva parte Guido. Nello stesso eccidio furono trucidati in tutto diciassette partigiani.

[20] Il 1° settembre 1943, mentre era a Casarsa, Pier Paolo fu richiamato militare e dovette presentarsi a Pisa. Durante l'armistizio dell'8 settembre era ancora lì. I tedeschi bloccarono il reparto di cui Pasolini faceva parte che venne avviato a un treno per la deportazione in Germania. Pier Paolo riuscì a salvarsi gettandosi in un fosso, tornò a Casarsa terrorizzato e stravolto. Quest'episodio condensa tutta la sua esperienza di guerra. Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 100; P.P. Pasolini, *Al lettore nuovo*, in *Poesie*, Milano, Garzanti, 1970.

gloria) l'autore, con quest'opera voleva ardentemente vivificare una tradizione contadina, popolare, arcaica e incontaminata, propria del Friuli, oscurata da secoli di invasioni e soggezione.

Il Friuli, con i suoi contadini, le sue tradizioni e soprattutto la sua lingua diventa il centro dell'opera, che rientra nel più ampio piano pasoliniano di costruzione culturale, per la formazione di una scuola friulana di poesia. Particolare importanza assume quindi il dialetto, non ancora eletto a lingua[21]: accostato dallo stesso autore al dialetto greco, il friulano viene descritto infatti come «una specie di dialetto greco o di volgare appena svincolato dal preromanzo con tutta l'innocenza dei primi testi in lingua».[22] L'accenno alla lingua greca individuata come la più adatta, soprattutto per la sua musicalità, per definire la fase aurorale del friulano, rappresenta il primo rintracciabile ed esplicito richiamo al mondo classico presente nei *Turcs*. L'universo greco, la sua cultura e il ruolo assunto dalla tragedia all'interno della *polis* è la forma di spettacolo a cui Pasolini decide di attingere per muovere i primi passi da drammaturgo, incarnandosi in un nuovo tragediografo greco che con la sua opera può dar voce ai diritti e alle rivendicazione della comunità a cui appartiene.

Stefano Casi ha riconosciuto la stretta parentela dei *Turcs* con il teatro greco in diversi elementi tecnici:

> in alcuni personaggi usati come messaggeri o come coro, nell'osservanza delle tre regole pseudoaristoteliche o nel meccanismo dell'agnizione. Ma centrale per comprendere la sostanziale ascendenza *greca* dell'opera è il fatto che venga scelto un momento storico della storia di Casarsa. […] In questo senso *I Turcs tal Friul* ha la possibilità di poter essere considerato un 2libro di rappresentazione epica contadina" quanta ne avrebbe un'opera come i *Persiani* di Eschilo.[23]

[21] La questione del dialetto friulano sta talmente a cuore a Pasolini che il 18 febbraio 1945, fonderà, insieme al cugino Nico Naldini, a Versutta, paese vicino a Casarsa, la cosiddetta *Academiuta di lenga furlana*. All'interno di questa particolare accademia formata da giovani casarsesi amanti della poesia, trovano spazio anche traduzioni drammaturgiche e un'amatoriale compagnia teatrale che vede l'esordio assoluto di Pasolini alla regia teatrale. Qui siamo di fronte al convergere di due anime del poeta: la vocazione teatrale e quella pedagogica.

[22] P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 1, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 160.

[23] S. Casi, *I teatri di* Pasolini, cit., p. 53.

Nonostante già nel primo tentativo teatrale, con *La sua gloria*, Pasolini avesse toccato il tema dell'impegno civile per il poeta, *I Turcs tal Friul* diventa il primo vero dramma politico pasoliniano perché non si limita a parlare l'impegno patriottico del singolo protagonista, ma allarga l'orizzonte di analisi, trattando la questione dell'invasione turca che coinvolge tutta la comunità, assumendo così una risonanza profondamente sociale, tale da richiamare la portata politica propria delle tragedie greche nel mondo classico: la discussione sociale e politica viene raccontata e filtrata dalla questione familiare e privata attraverso lo scontro e il dibattitto tra i due fratelli Colus.

Con quest'atto unico si verifica una maturazione del Pasolini sperimentatore teatrale rispetto ai due drammi precedenti: l'autore, infatti, riesce a rappresentare sentimenti contemporanei trasportandoli in una struttura drammatica appartenente al mondo classico. Nonostante Pasolini sia ancora un drammaturgo acerbo, questa sarà la strada su cui proseguirà nel concepimento del *corpus* delle sei tragedie del 1966. Con questo dramma dialettale Pasolini gettò infatti le premesse per la futura fioritura drammaturgica, «ma esse sono ancora allo stato nascente e si fondano su circoscritti presupposti contestuali e linguistici, di cui dunque, pena azzardate forzature, è cauto non enfatizzare troppo il carattere di preludio già decisivo».[24]

Per il suo quarto tentativo teatrale, Pasolini si mette alla prova con una favola drammatica, un testo per bambini, in otto scene, scritto tra la fine del 1944 e l'inizio del '45 e rimasto inedito,[25] dal titolo *I fanciulli e gli elfi*. Lo spettacolo debutta il 15 luglio 1945 nel teatro dell'Asilo di Casarsa, gli interpreti sono i giovani allievi dell'*Academiuta*, l'autore cura la regia e si ritaglia il ruolo dell'Orco. Le repliche vengono interrotte dall'arrivo della notizia della morte di Guido, per poi riprendere pochi giorni dopo. E' lo stesso Pasolini a raccontare e a descrivere la genesi, le sensazioni e le emozioni prima del debutto:

---

[24] A. Felice, *Alla ricerca del padre perduto. Dinamiche di famiglia spezzata ne "I Turcs tal Friul"*, in S. Casi, A. Felice, G. Guccini, *Pasolini e il teatro*, cit., p. 48.

[25] Oggi è possibile leggere una pubblicazione molto parziale del testo in P.P. Pasolini, *Teatro*, cit. pp. 98-106. In occasione dell'annuale convegno di studi pasoliniani, tenutosi a Casarsa della Delizia, 22-23 novembre 2013, è stato messo in scena per la prima volta lo spettacolo *I fanciulli e gli elfi*, regia di Ilaria Passeri, prodotto dal Gruppo Roccaltìa di Chia (Viterbo) e in collaborazione con Graziella Chiarcossi.

> Fin dal Gennaio avevamo cominciato a fare le prove per recitare una favola drammatica *I fanciulli e gli elfi* che io avevo scritto appositamente, ripromettendomi di dare lo spettacolo a Castiglione non appena la guerra fosse finita. Quelle prove costituirono momenti di eccelsa gioia per i miei ragazzi, e credo che, da adulti, se le ricorderanno come una specie di emblema della loro infanzia. Nisiuti era uno degli Elfi, io stesso l'Orco. […]Dopo cinque o sei mesi, la favola era pronta (i ragazzi erano davvero straordinari); si era in Giugno, la guerra era cioè terminata, e il Teatrino dell'Asilo, a Castiglione, era incolume. Poiché oltre che l'attore, il regista e il produttore io dovetti fare anche il tecnico e l'operaio, non fu davvero un facile compito il mio, tanto più che lo spettacolo era completato da un coro di giovanotti di Castiglione, che, perfettamente istruiti da Dina, avrebbero dovuto cantare villotte friulane. Finalmente tutto fu pronto; lo spettacolo fu dato e i bambini furono felici per il successo; è del resto facile immaginare tutti i loro complessi di gioia. Ero stato io a truccarli, già truccato io stesso con un'enorme, incredibile pancia, una barba diabolica, e in testa un impagabile copricapo, scoperto chissà dove, che mi dava un'indovinata espressione tra feroce e idiota. Gli Elfi avevano il torace nudo e i fianchi avvolti da un'abbondante veste di rami di salice. Dina mi aiutava, ma per il suo carattere meticoloso mi era molte volte di impaccio: mi *osservò,* ad ogni modo, mentre dipingevo le labbra di Nisiutì...[26]

Siamo negli stessi anni dei *Turcs,* gli anni della guerra, gli anni del nido casarsese, dello studio del dialetto friulano, del rapporto esclusivo con mamma Susanna, dell'assenza del padre impegnato sul fronte, della morte di Guido, della scoperta della sessualità da parte di Pier Paolo. Sono anni di formazione, di tentativi di vita e di scrittura, di esperimenti poetici, pedagogici e teatrali che molto spesso finiscono per combaciare. La voglia dell'autore di cambiare registro e di cimentarsi con tematiche e strutture poetiche diverse è dimostrato proprio da *I fanciulli e gli elfi*, testo con un chiaro e palese fine pedagogico. Ma vediamo brevemente l'intreccio della fiaba: tre piccoli elfi, cannibali, dispettosi e truffaldini, vivono nella loro capanna immersa nella selva, con il loro padre Orco. L'arrivo dei fanciulli, scappati da casa e inoltratisi nel bosco in cerca di avventure, sconvolgerà la vita dei tre elfi che, in un primo momento, decidono, insieme all'Orco, di catturare i giovani. Ma quando il padre si assenta, i prigionieri rivelano ai piccoli elfi l'esistenza e la possibilità di vivere in un mondo "buono".

[26] P.P.Pasolini, *Atti impuri*, in Id., *Amado mio*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 30-32.

Inizia così la conversione dei cattivi attraverso il gioco. Gli Elfi gradualmente si lasciano sedurre, e infine decidono di liberare i fanciulli e di scappare via con loro. Ma intervengono due figure adulte a rendere drammatica la fiaba: lo zio dei ragazzi e l'Orco che iniziano un duello, che viene descritto dallo stesso autore e che inizialmente è

> tutto moine e proteste di buona volontà, indi diviene apertamente minaccioso, variando dal grottesco all'orrido. Ma quando l'Orco invoca l'aiuto di Tigri, Mostri, Sciacalli ecc. gli rispondono dalla selva canti di uccelli e di violini, quando egli reclama la Tenebra e la Tempesta, si fa intorno una limpidissima luce, e quando infine, ridotto alla disperazione e al ridicolo, si appella al suo coltellaccio, invece di questo trova nel suo sacco una pipa. I buoni e i convertiti se ne vanno cantando.[27]

La struttura del dramma si presenta poco problematica e lineare, con l'ancestrale duello tra forze del bene e forze del male, in un clima fiabesco, magico, a tratti allegro e spensierato, elementi che rendono l'opera il primo vero tentativo pasoliniano di commedia dell'*Academiuta.* In questo testo si avverte tutta la carica romantica del giovane Pasolini degli anni friulani, umanista che crede fortemente nella forza educatrice della letteratura, della poesia, del teatro. *I fanciulli e gli elfi* testimoniano l'impegno e la dedizione con cui Pier Paolo si dedicava alla propria azione pedagogica a Casarsa, con l'istituzione di una scuola gratuita per giovanissimi allievi, attività che da lì a pochi anni, una volta lasciata la terra materna, si manifesterà anche nell'effettivo insegnamento nelle scuole romane.[28]

Gli anni friulani vedono il fiorire della vena drammaturgica pasoliniana, a dimostrazione e riprova di come il teatro costituisca un pezzo fondamentale del poliedrico *puzzle* che è la magmatica scrittura pasoliniana. Sempre in quello stesso 1945 infatti Pier Paolo scrive un altro atto unico *La Morteana*, titolo che richiama il ballo della morte. Il testo è scritto in friulano, fortunatamente rinvenuto di recente, dopo aver seriamente rischiato di finire nell'oblio. Il manoscritto inedito e conservato dal Centro Servizi e Spettacolo di Udine che ne

---

[27] Ivi., p. 31.

[28] Casi ha inoltre individuato in quest'opera tracce delle grandi invenzioni teatrali dei testi per l'infanzia come *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck, mentre il vero motore tematico è individuato nella poesia di Goethe *Il Re degli Elfi*. Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 61- 64.

ha curato una drammatizzazione, riporta esclusivamente le battute del personaggio del Ragazzo, il che lascia pensare che si tratti di un copione per le prove. Sappiamo però che il testo non fu mai rappresentato. Con *I Turcs tal Friul*, *I Fanciulli e gli Elfi* e *la Morteana*, Pasolini aveva cercato, sia pure con tematiche e scelte drammaturgiche diverse, «di individuare un percorso teatrale popolare che ben si avvicinasse al contesto sociale in cui viveva negli anni della guerra. Non è un caso se ciascuno di questi testi fosse pensato espressamente per l'immediata rappresentazione col coinvolgimento del paese».[29] Gli stralci del testo rinvenuto vedono protagonista il Ragazzo, che durante la notte riceve le visite prima del Diavolo e poi dell'Angelo (personaggio che avrebbe dovuto essere interpretato da una donna), con cui inizia a discorrere della morte e dell'anima. Compare anche il Morto e sulla questione della sua anima si accende il dibattitto tra l'Angelo e il Diavolo.[30] Lo scritto si chiude con il Ragazzo rimasto solo che decide di rimandare considerazioni e pensieri al mattino seguente.[31]

Con la mancata messa in scena de *La Morteana* si interrompe questo flusso teatrale che racchiude gli archetipi della formazione del Pasolini drammaturgo, un teatro caratterizzato di autobiografismo anche sul versante geografico. E' probabile pensare che lo stravolgimento che la guerra aveva portato non solo in Italia e a Casarsa ma proprio nella vita personale di Pier Paolo, con l'atroce morte di Guido, trauma che Pasolini non riesce a metabolizzare e a tramutare in parole, in poesia o in un testo teatrale,[32] non gli consenta di rappresentare più drammi e testi che potessero raccontare la vita del paese materno, inteso come *polis* greca. Con *La Morteana* si arresta quel progetto culturale e sociale che aveva coinvolto Pasolini negli anni friulani tanto quasi da distrarlo dall'orrore della guerra (basta pensare che Pier Paolo parla del 1943

---

[29] S. Casi, *Prima della tragedia*, cit., p. 25.

[30] Sappiamo che nel 1945 Pasolini era solito riflettere sul tema della morte: come testimonianza di queste sue riflessioni ci restano oggi un centinaio di fogli manoscritti con l'intestazione *Saggi*, suddivisi in *Saggio sul pensiero della morte, Religione e Italia e Alcuni suggerimenti della campagna casarsese*. Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 109.

[31] Cfr. S. Casi, *Prima della tragedia*, cit., p. 27.

[32] Tra le carte postume sono stati rintracciati due scritti di Pier Paolo sulla morte del fratello, sicuramente redatti per essere letti, in cui si percepisce come abbia inciso fortemente sul poeta il dolore di questa perdita. Il primo fu concepito subito dopo la Liberazione, probabilmente per la prima cerimonia di commemorazione della strage di Porzus, mentre il secondo fu redatto circa due anni dopo, sempre per un evento commemorativo. Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit. pp. 18-19.

come di «uno degli anni più belli della sua vita»[33]): il dramma mai rappresentato sigla il definitivo abbandono dell'idealizzato tentativo drammaturgico friulano.

Passano due anni, è il 1947, la guerra è finita, il mondo di Pier Paolo non è più lo stesso. Nelle sue scelte drammaturgiche assistiamo ad un vero e proprio cambio di rotta sia nello stile che nella materia drammatica che diventa sempre più introspettiva e personale. La biografia di questi anni è segnata dalla prima vera passione amorosa di Pasolini: si innamora del quindicenne Tonuti Spagnol, verso il quale matura un sentimento intenso e profondo per lui ma non riesce a vivere liberamente il desiderio erotico-sessuale, provando un forte senso di colpa. Comincia a lavorare sul dramma in tre atti dal titolo *Il cappellano*, che vede come protagonista un sacerdote logorato dal desiderio erotico, ecco come il teatro si configura come «spazio privilegiato di riflessione sui meccanismi che dalla coscienza dello scontro fra libertà dell'individuo e regole sociali portano all'uso della parola e, in questo caso, della comunicazione sociale. Il teatro diventa così il luogo estremo di denuncia dell'eresia, intesa come scollamento fra sé e i suoi condizionamenti sociali».[34] Tornerò dopo su quest'opera che è considerata l'avantesto del futuro e più maturo componimento che prenderà il titolo *Nel 46!*

Sempre nel 1947, agitato quindi da questi sentimenti erotico-amorosi, Pasolini scrive un atto unico in tredici scene, dal titolo *La poesia o la gloria* anch'esso inedito. Il protagonista è Paolo, un giovane poeta (proprio come Guido de *La sua gloria*) e tutto si svolge in era post-bellica: Antonio, il fratello del protagonista tornato dal fronte, non è più riuscito a reintegrarsi nella sua vita familiare e matrimoniale e passa le sue giornate ubriaco, lasciandosi andare brutalmente a un sentimento di nostalgia fascista, in uno stato continuo di ira e disapprovazione. Apprendiamo la sua storia attraverso il racconto che il protagonista fa al suo amico Mariano, in cui ripercorre i lutti e la devastazione che il conflitto ha comportato. Ma non appena rimane da solo, Paolo riceve la visita del Diavolo (scena ottava) che comincia a provocare il poeta, come se volesse far emergere il lato più oscuro della sua persona, i suoi peccati, mettendolo davanti alla «noiosa presenza dell'altro».[35] Nel frattempo Antonio scappa, lasciando la

[33] P.P. Pasolini, *Al lettore nuovo*, cit., p. 8.
[34] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit. p. 66.
[35] P.P.Pasolini, *Teatro*, cit. p. 121.

Madre in uno stato di angoscia e turbamento, mentre Paolo, corso a cercarlo, lo ritrova in un'osteria. L'atto unico si conclude con un finale mancato, in cui ascoltiamo il dialogo tra il protagonista e l'amico Mariano riguardo la reazione evasiva di Paolo davanti alla sua tragedia familiare. Tra gli altri personaggi figura anche Nives, la moglie di Antonio, rassegnata ai comportamenti violenti e al disprezzo che il marito ubriaco le palesa tutti i giorni.

La poesia o la gloria mette in scena il dramma di una famiglia sopravvissuta ma devastata dalla guerra. E' la storia dei Pasolini e il personaggio di Antonio è ricalcato sulla figura del padre Carlo Alberto: è un militare, ha ricevuto anche una lui una medaglia d'argento al valore e in lui si avverte, seppur vagamente, una certa ingenua vicinanza al fascismo.[36] I punti di contatto riscontrabili tra il testo e la biografia dell'autore rendono *La poesia o la gloria* un documento importante che testimonia il ruolo che la scrittura teatrale ebbe per Pasolini. Il teatro si conferma una sorta di confessionale, attraverso cui l'autore si confronta con l'intricata rete dei rapporti familiari e sociali, tanto più se si pensa che spesso i drammi giovanili non furono mai portati a termine e mai rappresentati, destinati a rimanere incompleti e con il rischio di non vedere mai la luce.

Nei primissimi anni del dopoguerra l'impegno civile comincia ad assumere un ruolo sempre più determinante nell'animo del poeta. Sempre nel 1947, finisce anche l'esperienza dell'*Academiuta*: era ormai sopita, terminata, spenta quella stagione di formazione, di studio, di condivisione in cui Pasolini aveva trovato rifugio mentre la guerra devastava l'Italia e l'Europa. Anche il mondo contadino, arcaico e incontaminato del Friuli, alla fine, aveva subito l'irruzione di nuovi eventi culturali, sociali e politici, e anche il giovane poeta che studiava la lingua friulana ora si ritrova a dover affrontare una drammatica situazione familiare e gli intimi turbamenti omoerotici che sconvolgono la sua

[36] Sul ritorno dal fronte del padre, Pier Paolo scriverà «Egli finì così a Casarsa, in una specie di nuova prigione: e cominciò la sua agonia lunga una dozzina di anni. Vide a uno a uno uscire i miei primi libretti in friulano, seguì i miei primi piccoli successi critici, mi vide laureato in lettere: e intanto mi capiva sempre meno. Il contrasto era feroce: se uno si ammalasse di cancro e poi guarisse, avrebbe probabilmente della sua malattia lo stesso ricordo che io ho di quegli anni». Cfr. E. F. Accrocca *Ritratti su misura*, Sodalizio del Libro, Venezia, 1960, pp. 320-321.

coscienza di cattolico convinto.[37] L'umanista comincia a vestire i panni dell'intellettuale impegnato politicamente e matura la decisione di lasciare il Movimento popolare friulano[38] in cui militava, per iscriversi al Partito Comunista Italiano (1948), esattamente alla sezione di San Giovanni di Casarsa, che si contraddistingueva dalle altre per il suo carattere anticlericale e antidemocristiano. L'impegno politico assunto da Pier Paolo nel biennio 1948-49 lo rende un personaggio pubblico in Friuli: i suoi scritti, gli articoli, i comizi e dibattiti sono tutti dedicati alla politica, quella stessa politica che da lì a poco lo costringerà a lasciare il Friuli per fuggire durante la notte alla volta di Roma.

Il 15 ottobre 1949, viene segnalato ai carabinieri di Cordovado che Pier Paolo Pasolini da Casarsa, qualche giorno prima, aveva adescato minorenni a Ramuscello, frazione di San Vito al Tagliamento, durante la festa di Santa Sabina. I ragazzi presumibilmente adescati erano tre, tutti minorenni, non ci fu querela da parte dei genitori, ma la notizia si era diffusa e l'opinione pubblica aveva emesso la sentenza. Pasolini venne imputato dal pretore di San Vito al Tagliamento per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico. Si arrivò al proscioglimento della corruzione dei minori (1950) ma fu confermata la condanna per atti osceni in luogo pubblico. Il Tribunale di Pordenone assolverà infine Pasolini in Appello, nel 1952, per insufficienza di prove.

Ma nel 1949, a Casarsa, la condanna nei confronti di Pier Paolo fu severa: il 26 ottobre il comitato direttivo della Federazione comunista di Pordenone emanò l'ordine di espellere ufficialmente Pasolini dal Partito Comunista italiano per indegnità morale e politica. L'esclusione fu per Pier Paolo un trauma che lo gettò in uno stato confusionale, portandolo a maturare una certa rabbia per

---

[37] Nella primavera del 1948 Pasolini scrive un "romanzo incompiuto" dal titolo *Amado mio* in cui racconta la passione e l'amore che il protagonista Desiderio prova per il giovanissimo Benito, che in un primo momento si sottrae al suo amore per poi cedere e di nuovo negarsi. La passione tra i due sembra però rinascere durante la stagione estiva, sulle rive del Tagliamento tra feste, ubriacature, bagni nel fiume, corpi bagnati e passioni segrete. L'amore omosessuale sembra essere però caratterizzato da un'ineluttabile infelicità: un amore aspro e felice tra un uomo adulto e un fanciullo, una passione che rapisce un'innocenza, un sentimento macchiato. Questo scritto è da leggersi come una sorta di confessione, di dichiarazione sincera della carica emotiva ed erotica vissuta da Pasolini in quell'estate friulana. Cfr. P.P.Pasolini, *Amado mio*, cit.

[38] Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 144. «Questo Movimento si era lestamente tramutato, votata dal Parlamento l'autonomia regionale del Friuli il 27 giugno 1947, in una associazione di appoggio alla Democrazia cristiana, in una mano secolare, fra Udine e Pordenone, del partito che si avviava a vincere le elezione del 18 aprile».

quell'universo a cui si era avvicinato e in cui credeva nonostante l'omicidio di Guido per mano degli stessi partigiani. In una lettera indirizzata a Ferdinando Mautino della Federazione di Udine, scritta subito dopo aver appreso la notizia della sua espulsione (la lettera porta il timbro postale del 31 ottobre ma è presumibile che sia stata scritta il 29, giorno in cui «L'Unità» pubblicava la notizia dell'espulsione ufficiale di Pier Paolo dal Partito) confessa tutto il suo rammarico e il suo sdegno: «Malgrado voi, resto e resterò comunista, nel senso più autentico della parola […] Fino a stamattina mi sosteneva il pensiero di aver sacrificato la mia persona e la mia carriera alla fedeltà a un ideale; ora non ho più niente a cui appoggiarmi. Un altro al mio posto si ammazzerebbe; disgraziatamente devo vivere per mia madre».[39]

Da questo episodio comincia l'esperienza della diversità e della persecuzione che segnerà tutta la sua vita. Il materno Friuli d'un tratto lo respinge, lo allontana dalla vita pubblica e sociale, quella terra che lo aveva protetto e assecondato nei suoi primi esperimenti poetici e teatrali, in cui aveva piantato radici destinate a crescere, era ormai lontana, sconosciuta, arida. L'unica soluzione era la fuga verso Roma, la grande città, la caotica capitale materna e meretrice, in cui tutto si confonde e nessuno si ferma a guardarti: accompagnato dalla madre e lontano dal padre, Roma è la soluzione. Soltanto nell'ultimo anno di vita, un Pasolini ormai maturo dal punto di vista letterario, sessuale e poetico, tornerà a guardare al Friuli degli anni Quaranta, con i versi di *La nuova gioventù* (1974).

[39] Cfr. L. Betti (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti, 1978, p. 45.

1.2 ROMA, GRAMSCI E I NUOVI TEATRI (1950-1965)

Pasolini arriva a Roma, insieme alla madre Susanna, nel 1950, dove, per cominciare una nuova vita, chiedono ospitalità allo zio Gino. I primi mesi sono i più difficili, Pier Paolo ha bisogno di un lavoro ma non lo trova facilmente, la madre lavora inizialmente come domestica presso una famiglia, Pier Paolo si mantiene dando qualche lezione privata e facendo il correttore di bozze, ma sarà il giornalismo a cambiare radicalmente la loro situazione economica e sociale. Nonostante le difficoltà economiche, a Roma, Pasolini può finalmente sentirsi libero di vivere i propri desideri sessuali, «l'omosessualità letterariamente trasfigurata di *Amado mio* pare farsi cruda e vera nella Roma promiscua dei cinema rionali, i grappoli umani attaccati ai mancorrenti degli autobus e dei tram, la chiacchiera ininterrotta dei venditori ambulanti, la vitalità eccessiva dei fratelli minori degli sciuscià».[1]

Sono gli anni dell'egemonia neorealista, in cui Pasolini non si ritrova fino in fondo, poiché non riconosce come legittima la soggezione della letteratura alla politica, ma sono anche gli anni immediatamente successivi alla prima edizione dei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci (1948), editi da Einaudi, a cura di Palmiro Togliatti. Dal momento della sua pubblicazione il testo gramsciano divenne il punto di riferimento per tutta la critica italiana, non solo per quella comunista. L'uscita dei *Quaderni* sollecitò nuovi interessi storici e letterari, gli editori tradussero nuove edizioni delle opere di Proust, di Freud e di Jung. La letteratura italiana conobbe un momento di rinnovato vigore insperato:

> Ai rigidi principi del "realismo socialista", la critica storicistica e materialistica di Gramsci agiva sotterraneamente da correttivo, persino da alternativa. […] I problemi non erano soltanto politici, o etico-politici: erano anche letterari. Questione carissima a Gramsci era stata quella di una "letteratura nazional-popolare". […] erano naturalmente questi temi a rendere Pasolini sensibile alla lettura di Gramsci. […] Solo la marginalità, gergale, morale, per lui era una fisica marginalità: una marginalità che travalica i confini stessi della nozione marxista di proletario. Era marginale il friulano romanzo, ma erano altresì marginali, marginalissime le borgate

[1] E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 215.

> romane, il Riccetto e i suoi prototipi: ed essi divennero esempio unico, nell'immaginazione pasoliniana, del concetto di nazional-popolare. [2]

Roma è il terreno giusto per Pasolini per cominciare ad interpretare gramscianamente la cultura, assumendosi in prima persona responsabilità sociali e politiche per poi trasferirle nella letteratura e nella poesia.

Il 1950 coincide con un momento di crisi del teatro italiano, soprattutto dal punto di vista economico, con la registrazione di una forte diminuzione nelle vendite dei biglietti, ma anche con un periodo segnato da una svolta e da una spiccata vivacità, in particolare nel panorama romano e milanese. Si affermano attori e registi come Vittorio Gasmann, Eduardo De Filippo, Luchino Visconti e Giorgio Strehler ma il palcoscenico continua a rimanere un mondo ben lontano dalla realtà antropologica e linguistica italiana. Il Pasolini che ha assorbito e fatto propria la lezione gramsciana, lo scrittore di *Ragazzi di vita* (1955) non può riconoscersi in questa tendenza.

Il rinnovato interesse di Pier Paolo per il teatro va ricercato nell'incontro con una donna che segnerà la sua vita intellettuale, personale e artistica per sempre: Laura Betti, detta "la giaguara". Arrivata nella Capitale da Bologna, Laura ha poco più di vent'anni, è attrice e cantante e si fa notare per la sua eccentrica concezione della recitazione, affermandosi ben presto per la sua diversità. La Betti descrive, in queste righe piene di poesia e di sentimento, il primo incontro con Pasolini:

> Ricordo e so di un giorno molto lontano in cui, tra tanta gente di cui non ricordo e non so, entrò nella mia casa un uomo pallido, tirato, chiuso in un dolore misterioso, antico; le labbra sottili sbarrate ad allontanare le parole, il sorriso; le mani pazienti d'artigiano. […] Ricordo e so che quell'uomo che era un uomo, diventò il mio uomo. E il mio uomo nascondeva dietro gli occhiali neri l'ansia della scoperta di una possibile, tremante richiesta di amore non rifiutata, non brutalizzata, non rubata. Imparai perciò a camminare in punta di piedi per non spezzare il silenzio che accompagna il gesto dell'amore, per non farlo fuggire nel buio. Lentamente cominciò ad avere fiducia […] e fu così che diventammo «insieme», soli. Ricordo e so quindi di aver iniziato a vivere una vita finalmente difficile. Una vita con la

[2] Ivi, p. 223.

> poesia che penetrava ogni angolo segreto della mia casa, del mio crescere, del mio diventare.[3]

E' un incontro di anime e di arte. Laura, con il suo carattere istrionico e irrequieto sprona inconsapevolmente Pier Paolo a risperimentarsi come drammaturgo. Insieme a lei Pasolini ritrova uno spiccato interesse per la scena teatrale contemporanea e comincia a frequentare i teatri capitolini. Il rapporto con Laura è talmente stimolante che Pasolini elabora un nuovo testo teatrale dal titolo *Un pesciolino*, datato 1957, quindi ben dieci anni dopo la stesura de *La poesia o la gloria*.

Un pesciolino è un atto unico scritto per essere interpretato dalla compagnia dei Satiri che stava per cominciare una nuova stagione teatrale. Il testo, destinato anch'esso a rimanere inedito, si apre su una donna, in età compresa tra i trentacinque e i quarant'anni, sulla riva di un lago o di un fiume, che tenta di pescare e, mentre aspetta che un pesce abbocchi al suo amo, racconta ad un immaginario pesciolino la sua vita, i suoi passati amori falliti, vissuti durante il fascismo e segnati dalla guerra e, attraverso questi ricordi, descrive un universo maschile mai compreso, distante e prepotente. L'attesa che un pesce possa abboccare o che un uomo posso finalmente bussare alla sua porta, in modo da non essere più "zitella" (parola che non riesce neanche a pronunciare per tutto il monologo), è il sentimento predominante del testo. Un'attesa che sembra infinita, in grado di mandarla su tutte le furie, di generare in lei un sentimento di rabbia dovuto alla solitudine. Solo nelle ultime battute del testo, quando finalmente la donna riesce a pescare un pesce molto grosso e in uno stato di liberazione riesce a gridare le parole che non possono essere dette: «Nessuno mi vuole! Sono una zitella… Sono una zitella».[4]

La decisione di optare per una donna come protagonista sembra non essere casuale; è molto probabile infatti che l'autore avesse tracciato questo personaggio ricalcandolo proprio su Laura Betti, tanto più se si considerano i lineamenti caratteriali della protagonista: esuberante, ironica, ossessiva, tormentata dalla mancanza di un amore, sola, vagamente sguaiata. Nonostante la messa in scena di

---

[3] L. Betti, *Introduzione* in Id. (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, cit., p. V.
[4] P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., p. 143.

questo testo fosse stata annunciata con una pubblicazione sul numero della rivista «Il Caffè», nel settembre del 1957,[5] lo spettacolo verrà rappresentato e pubblicato solo postumo. Probabilmente Pasolini pensò che nonostante *Un pesciolino* presentasse una certa completezza formale, un linguaggio originale, spezzato da gergalismi e da una frenetica punteggiatura, non fosse all'altezza dei suoi romani esordi narrativi e poetici, con i clamori e i dibattiti sollevati dalla pubblicazione di *Ragazzi di vita* e de *Le ceneri di Gramsci* (raccolta poetica uscita proprio nello stesso 1957 e che finalmente aveva ricevuto il consenso della critica e dei lettori). *Un pesciolino* testimonia il rinnovato interesse pasoliniano per il teatro e la voglia di confrontarsi con i palcoscenici capitolini. Ma dovrà passare diverso tempo anni perché Pasolini torni a stendere un testo teatrale: cinque anni dopo elabora un balletto cantato, dal titolo *Vivo e Coscienza*[6] (1963).

Già la data del nuovo componimento ci orienta nella novità delle scelte drammaturgiche pasoliniane: siamo all'inizio degli anni Sessanta e il teatro, anche con il successo e il proliferare delle avanguardie, comincia a delinearsi come uno dei pochi terreni in cui è possibile inscenare quella protesta sociale e politica che agita le piazze d'Italia e comincia ad offrire davvero a Pasolini «una possibilità di contatto diretto con un popolo spaccato dagli eventi politici, stirato fra normalizzazione postfascista e irrequietezza di una vasta area di sinistra desiderosa di portare, magari perfino con la forza, il comunismo al potere».[7]

Sin dalla metà degli anni Cinquanta, il dibattito teatrale italiano si concentra sulla teoria e sui tentativi teatrali di un genio indiscusso: Berthold Brecht. Nel 1953 erano stati messi in scena i testi *Un uomo è un uomo* con la regia di De Bosio e *Madre Coraggio* diretto invece da Lucignani, ma l'impatto determinante ci fu con la rappresentazione de *L'Opera da tre soldi* al Piccolo Teatro di Milano, con la regia di Giorgio Strehler. Da questo momento in poi nasce la passione artistica del regista nei confronti delle opere brechtiane che non

---

[5] Cfr. *Pasolini e il teatro*, in «Il Caffè», settembre, 1957 citata in S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit, p. 65: «P.P. Pasolini ha terminato una commedia –monologo in un atto, *Il pesciolino*, che ha assegnato alla compagnia dei Satiri. Il giovane scrittore friulano sta inoltre scrivendo un'altra commedia in tre atti, che ha per protagonista un prete innamorato di una ragazza, il cui titolo sarà *Storia interiore* o *Venti secoli di storia*».

[6] Anche questo testo verrà pubblicato postumo in occasione della messa in scena di *Pilade* e *Calderón*, entrambi diretti da Luca Ronconi al Teatro Stabile di Torino (1993).

[7] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 91.

smetterà mai di rappresentare. Il 1963 è l'anno dello spettacolare adattamento de *La vita di Galileo*.

Brecht è al centro del dibattito culturale e intellettuale italiano, ma inizialmente non c'è traccia di uno studio accurato da parte di Pasolini delle teorie e dell'opera del drammaturgo tedesco che ha rivoluzionato il teatro europeo del Novecento. Il primo approccio con Brecht avviene proprio all'inizio degli anni Sessanta. Stefano Casi ha rintracciato il momento esatto del primo vero contatto con l'interpretazione di Laura Betti, nel maggio del 1961, de *I sette vizi capitali*, all'Eliseo di Roma, diretto da Luigi Squarzina, con le coreografie di Jacques Lecoq. Effettivamente la prima citazione brechtiana di Pasolini è reperibile nelle *Ballate della violenza*, scritte e pubblicate proprio tra il 1961-62. E' determinante, ancora una volta, il ruolo della Betti nel lento ma inesorabile avvicinarsi di Pasolini alla drammaturgia. Dopo gli anni casarsesi, dopo il teatro della *polis* friulana, dopo l'esperienza pedagogica sperimentata con l'*Academiuta*, possiamo constatare come il nostro autore abbia effettivamente un rapporto contraste con il palcoscenico: non riesce a dimenticarlo, fa parte della sua formazione di umanista e di intellettuale impegnato, ma nello stesso tempo, non si sente ancora pronto a cimentarsi fino in fondo in una scrittura teatrale, nell'elaborazione di un dramma che possa essere riconosciuto all'altezza dei felici risultati ottenuti in ambito poetico, narrativo e anche cinematografico (non dimentichiamo infatti che *Accattone*, pellicola che sigla l'esordio dietro alla macchina da presa di Pasolini, era uscita nelle sale cinematografiche nel 1961, seguita l'anno successivo da *Mamma Roma*, interpretata da Anna Magnani: entrambi i film avevano quindi portato all'attenzione di pubblico e critica la vocazione cinematografica dell'intellettuale friulano).

Più avanti analizzeremo il forte impatto e l'influenza che l'opera brechtiana ebbe su una più complessa e matura riflessione drammaturgica pasoliniana, per ora ci interessa evidenziare l'aderenza (seppur non apertamente dichiarata) dell'opera *Vivo e Coscienza* al modello proposto da Brecht e in modo particolare proprio a *I sette vizi capitali* interpretati da Laura Betti che gli indicano la via direttrice da seguire per operare un superamento del teatro eschileo e approdare ad un teatro effettivamente ideologico, inteso in senso brechtiano. Il

teatro greco è indubbiamente il modello costante a cui Pasolini ha guardato per i suoi esordi drammaturgici e su cui fonderà anche il successivo e più articolato *corpus* della sei tragedie del 1966 che andremo ad analizzare tra poco[8], ma soprattutto da questo momento, dalla scoperta di Brecht, c'è e ci sarà sempre il tentativo e il desiderio di attingere anche al teatro contemporaneo.

In *Vivo e Coscienza*, i protagonisti sono un uomo e una donna i cui nomi danno il titolo all'opera: lui, Vivo, viene descritto come un giovane rozzo, un contadino che falcia l'erba e pota le vigne; lei, Coscienza, è invece ricca e indipendente. La storia è ambienta nel 1660, nell'immediato periodo che segue il Concilio di Trento. La ragazza, incarnazione della Controriforma, è sessualmente attratta dal pastore che lavora la terra e lo osserva «nella sua antica danza di vita, sensualità, lavoro, sole, smemoratezza, fame»,[9] gli si avvicina, compra la sua merce, il prodotto del suo duro lavoro nei campi, ma l'oro con cui paga non riesce a comprare anche il corpo e il sesso di Vivo e «il mancato possesso sessuale in una puritana pretesa di possesso ideologico»[10] genera in lei un forte sentimento di rabbia per cui comincia a rimproverare il giovane additandolo come peccatore e ordinandogli di inginocchiarsi. A Vivo non resta che obbedire, preso da una religiosa soggezione e mentre si china ai suoi piedi, Coscienza, lentamente, si avvicina per baciarlo. A questo punto la scena viene interrotta da una meravigliosa musica che giunge alle orecchie dei due, «una vecchia melodia che riempie cielo e terra».[11] Con l'irrompere della musica fanno ingresso in scena anche gli amici di Vivo, ragazzotti, contadini allegri, vivi, che danzano lasciandosi trasportare dalla melodia e strappano il protagonista dalle labbra di Coscienza e lo portano con loro nella corrente della danza dionisiaca. Coscienza

---

[8] Per completare il quadro di riferimenti classici e l'influenza che essi hanno avuto anche nei primi anni Sessanta nella parabola artistica Pasoliniani, ricordiamo le traduzione che Pasolini fece di due importanti opere della cultura greca e latina su esplicita richiesta di Vittorio Gassman che voleva metterle in scena con il Teatro Popolare Italiano: l'*Orestiade* (1959) di Eschilo, e il *Miles Gloriosus* (1961) di Plauto. La prima fu una traduzione non fedele, né tantomeno filologica, ma fu portata a termine e rappresentata, mentre la seconda, tradotta in *Koinè* romanesca, non fu poi rappresentata dalla compagnia di Gassman, probabilmente proprio per le difficoltà incontrate dagli attori nel recitare in dialetto. Per vedere lo spettacolo con il testo tradotto da Pasolini, bisognerà aspettare altri due anni, quando La Compagnia dei Quattro lo rappresenterà al teatro "La Pergola" di Firenze, interpretato da Glauco Mari e diretto da Franco Enriquez.

[9] P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 148.

[10] *Ibidem*.

[11] Ivi, p. 149.

rimane sola. Il secondo episodio si apre nella Francia del Settecento, negli anni della Rivoluzione, in cui echeggiano i canti rivoluzionari e anche qui ritroviamo Coscienza e Vivo: lei vestita da sancullotta, lui come un semplice artigiano contadino. Appena prima che le loro labbra si possano toccare, Vivo viene trascinato via da una sua giovane coetanea. L'episodio successivo è invece ambientato negli anni del capitalismo fascista, in cui Coscienza incarna la borghesia dominante e Vivo continua a rimanere un contadino ma questa volta trapiantato dalla campagna alla grande città, mentre di sottofondo, come colonna sonora, si ascolta una musica jazz degli anni Trenta. Il bacio non si concretizzerà neanche in questo episodio che si concluderà quando il richiamo della patria e la partenza per la guerra sottrarranno Vivo dalle braccia della ragazza. Nel quarto e ultimo episodio siamo negli anni della Resistenza, con i canti partigiani che si odono di sottofondo. Coscienza è la coscienza democratica della resistenza, Vivo è un partigiano che viene fucilato, ma Coscienza neanche dopo la morte del giovane desiderato, riuscirà a baciarlo: infatti il corpo senza vita del ragazzo verrà trascinato da altri morti «tra cui egli, che fu un anonimo vivo, si perde».[12] Rimasta ancora una volta e, per sempre, sola e sconsolata, Coscienza riesce però a pronunciare parole di speranza con la battuta che chiude il testo: «verrà un giorno in cui Vita sarà Coscienza e la Coscienza Vita».[13]

Articolato in quattro episodi, solo il primo è interamente strutturato con tanto di dialoghi e descrizioni, mentre gli altri tre sono abbozzati e ricalcati sull'impostazione del primo. Il componimento, pubblicato postumo, è destinato dunque a rimanere un abbozzo, un'idea di una vera e propria opera teatrale coreografata (nei vari episodi erano infatti previsti diversi balletti come quello dei soldati, nel terzo, che trascinano Vivo in guerra). In un'intervista al «Corriere Lombardo» del 28 marzo 1963, l'autore risponde così quando gli viene chiesto se è vero che stesse lavorando ad un'opera lirica: «E' stato solo un progetto, una tentazione. Naturalmente non intendevo scrivere un melodramma sui vecchi schemi e forse per realizzare la mia idea non ho incontrato, come Brecht, il mio Kurt Weill».[14] Nonostante il titolo della presunta opera lirica non venga

[12] Ivi, p. 151.
[13] *Ibidem*
[14] Cfr. Ivi, p. 1133.

specificato né nelle domanda del giornalista né nella risposta dell'autore, la data dell'intervista e anche le parole di Pasolini, lasciano pensare che effettivamente si stesse riferendo proprio a *Vivo e Coscienza*.

Il titolo dell'opera richiama la dicotomia tra vita e coscienza con la personificazione dei due principi nei protagonisti del testo che sembrano non poter convivere, non incontrarsi mai. La tematica dello scontro tra due forze che si contrappongono, la passione e l'ideologia, e la mancata sintesi in un periodo di crisi che sta sconvolgendo l'Italia con l'avanzata inarrestabile di un tragico futuro in cui regnerà l'egemonia capitalista, viene qui raccontato da Pasolini in una forma d'arte mai sperimentata prima dall'autore, in un tentativo artistico in cui il canto e il ballo avrebbero dovuto essere il centro della rappresentazione. In questo sembra chiara l'influenza che la tecnica attoriale di Laura Betti, individuata come interprete perfetto per il personaggio di Coscienza, abbia avuto nelle riflessioni e nella sporadica scrittura teatrale pasoliniana di questi anni, ma ancor di più è necessario fissare il 1963 (e quest'opera in particolare) come il momento della svolta brechtiana di Pasolini, in cui si sente pronto e maturo per stravolgere e a mettere in discussione gli orizzonti letterari finora raggiunti e affrontati. «In questo momento di profonda trasformazione, Pasolini individua in Brecht l'inventore di meccanismi scenico-drammaturgici che destrutturano lo spettacolo proprio attraverso elementi che mettono in gioco il non finito, suggerendo un teatro nel quale l'informe avvicendarsi di appunti scenici, magari scanditi da cartelli, citazioni, canzoni, codici drammaturgici lontanissimi tra loro, si concludano con una non-conclusione».[15]

Dopo il tentativo naufragato di *Vivo e Coscienza*, Pasolini, che ormai ha assorbito e reinterpretato le teorie brechtiane, decide di ritentare la scrittura di un testo teatrale e l'occasione gli si presenta nel momento in cui Laura Betti gli commissiona la stesura di un'opera per un recital (al quale, oltre a Pasolini, partecipano anche altri scrittori di spicco come Siciliano, Leonetti, Moravia e Parise), dal titolo *Potentissima signora. Canzoni e dialoghi scritti per Laura Betti*,[16] che garantisca all'attrice la possibilità di dimostrare tutte le sue doti da attrice e cantante. Così Pier Paolo elabora l'atto unico *Italie magique* (1964),

[15] S. Casi, *I teatri di Pasolini,* cit., p. 112.
[16] *Potentissima Signora*. *Canzoni e dialoghi scritti per Laura Betti*, Milano, Longanesi, 1995.

rappresentato per la prima volta al Teatro La Ribalta di Bologna il 5 dicembre 1964. Il testo si apre con un "Antefatto storico" in cui Laura canta in dialetto e uno Speaker annuncia l'imminente avvento del fascismo e lo scoppio della Seconda guerra mondiale. La Betti si identifica con l'Influenza Ideologica Borghese, in grado di trasformare l'innocenza del popolo in stupidità. Sul palco passano due servi di scena che mostrano un enorme cartello con una fotografia raffigurante i cadaveri nei forni crematori e nelle camere a gas. Segue infine una "Citazione brechtiana", accompagnata da una musica carnevalesca, di felliniana memoria, di sottofondo: Mussolini e Hitler siedono su una mensola, mentre Laura, che ora incarna la Patria, ballando avvolta da una grande stola tricolore, si muove in atteggiamenti materni per poi esibire in rassegna il saluto militare, quello fascista e il passo dell'oca. Esce per un attimo di scena e rientrando porta con sé un povero soldato senza nome e, dopo averlo sbeffeggiato, lo strozza e lo calpesta. Nella scena successiva Laura è la Morte («dovrebbe essere il cadavere di un morto sotto i bombardamenti: è per esempio un'annegata nella cantina allagata in seguito al crollo della casa»),[17] ride sinistramente davanti ai cadaveri di Hitler e di Mussolini che raccoglie e getta dentro la carriola che trasporta. L'ultima scena è invece ambientata in uno scenario neocapitalistico, bello e luminoso, in cui Laura ha accanto a sé una bambola gigante che la raffigura e che pian piano monta e rismonta, fino a che non la ricostruisce interamente, creando quindi un'altra sé stessa. Ora Laura si presenta come l'Avvenire Alienazione. Il tutto è accompagnato da una musica tragica. A questo punto entrano in scena i due servi che, in un dialogo frammentato e veloce, (verrebbe da dire quasi ironico) si prendono gioco di Mao, il dittatore cinese. Al riaccendersi delle luci, Laura è in platea e, dopo un lungo e commovente monologo, torna sul palcoscenico, raccoglie pezzi di giornale e ne legge alcuni stralci. La scena si chiude confusamente con la musica del programma televisivo "Carosello" di sottofondo e i due servi che attraversano il palco con l'ennesimo cartello con su scritto "Conclusione provvisoria".

Le scelte adottate da Pasolini sono indiscutibilmente legate alla volontà di evidenziare le doti artistiche della Betti, spaziando dalla canzone al balletto, fino

[17] P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 158.

ad arrivare al monologo finale che mette in mostra l'intensità drammatica dell'interpretazione dell'attrice. L'idea sembra ricalcare in parte il principio dell'opera precedente, con le continue metamorfosi di Laura che ricordano quelle di Coscienza. Il testo appare comunque frammentato e le diverse fasi di composizione ci confermano come l'opera sia nata "a singhiozzo"; oggi si conservano due stesure dattiloscritte che presentano diverse correzioni a penna dell'autore. Nello spettacolo che esordì a Bologna, fu recitato una sorta di *collage* delle diverse stesure. Il titolo (che figura solo in una dei due dattiloscritti) è ripreso da un'antologia continiana, che raccoglieva racconti surreali moderni, pubblicata nel 1946.

Italie magique rappresenta il momento in cui Pasolini comincia a sentire l'urgenza di sperimentare il genere teatrale sconvolgendo codici e canoni, qui infatti «le regole vengono stirate e infrante, il dramma comprime al suo interno un caleidoscopio di possibilità che travalicano sistematicamente la forma teatrale, portandola verso altri lidi».[18] Si tratta, insomma di un interessante segno di sfida alla rappresentabilità. Ci sono tracce di tutte quelle riflessioni teoriche e linguistiche che catturano l'attenzione e lo studio di Pasolini in questi anni: il problema del carattere politico e dell'impegno civile della letteratura, il rapporto tra lingua scritta e pronunciata, la preoccupazione per il drammatico futuro capitalistico che avanza inesorabilmente.

Siamo nel 1965, l'idea di elaborare un articolato progetto teatrale è ormai già fissata nella mente dell'autore e la sua esigenza di mettersi veramente alla prova con il teatro, in età matura, dopo aver portato a termine con successo esperimenti in ambito poetico e cinematografico, sembra essere impellente. Prima di arrivare al concepimento del *corpus* delle sei tragedie, che coinciderà quasi con una seconda nascita, dopo la malattia e la convalescenza, Pasolini riprende in mano il dramma a cui abbiamo accennato prima: *Il cappellano*, nel tentativo di renderlo renderlo finalmente un testo strutturato in quattro atti, dal titolo *Nel '46!*. Lo stesso autore spiega il tema del dramma nell'apparato dei personaggi che

[18] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., P. 114.

anticipa la pubblicazione del testo: «Tema: i primi balrumi di coscienza democratica in una persona repressa dal Cattolicesimo».[19]

Il protagonista è Giovanni, giovane insegnante in una scuola media parificata di una piccola città di provincia che dà lezione ad un adolescente di nome Eligio, fratello di Lina, di cui Giovanni è segretamente innamorato. A rompere gli equilibri della vita del protagonista è (di nuovo) un sogno in cui troviamo il Parroco, che parla della tentazione erotica dei corpi, un seminarista, da cui Giovanni è fortemente attratto e che si rivelerà essere Lina. Giovanni sogna di essere svegliato da Eligio che gli confessa di essere venuto a conoscenza della sua passione per la sorella: a questo punto il protagonista uccide il ragazzo e nasconde il suo cadavere sotto al divano. Ma ecco che entra in scena un altro personaggio: il cardinale Fabrizio Ruffo, eroe della reazione giacobina napoletana del 1799, che irrompe con una decina di Lanzichenecchi, in cerca di Eligio. Il cardinale scopre il cadavere, ma Giovanni riesce a farlo scomparire magicamente e sulle note della canzone *Amado mio*, i due iniziano a ballare, coinvolgendo man mano anche i Lanzichenecchi. Con questo episodio si chiude il secondo atto. Il successivo si apre invece in una triste radura, affollata di morti viventi, ognuno dei quali sospinge un lettino da sala operatoria su cui è disteso il proprio cadavere. Mentre Giovanni sta dialogando con un morto, viene interrotto dal Capo della polizia che interroga Giovanni. Il professore inizia una lezione di storia, durante la quale bacia Lina. Finalmente arriva Eligio a destare Giovanni dal suo sogno, ma non appena il ragazzo esce, il professore torna a dormire e continua a sognare. Questa volta troviamo il Dottore e la Madre che siedono al suo capezzale: il Dottore spiega a Giovanni che la malattia che affligge la sua anima è la «sostanza sessuale» e l'unico rimedio «contro questa Peste» è essere vigliacchi.

Nel quarto atto ci troviamo invece nel Caucaso, nell'anno 1000, il Cardinale Ruffo veste i panni di un Giudice Bizantino, aspetta Dio e si prepara per il Giudizio Universale, con tanto di presenza sulla scena di angeli che mormorano un canto in latino e che suonano le trombe. La scena si trasforma in un mosaico bizantino. Ruffo, ricoperto da una grande stola d'oro, minaccia di confessare la natura di Giovanni, due monache consegnano al professore una grande croce per

[19] P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p.167.

essere poi sepolto vivo. Entra in scena la Madre a cui Giovanni, da dentro la bara, dichiara il motivo della sua colpa: «la mia coscienza tappolica ha avuto un sussulto emocratico, e il mondo della ragione le sta cadendo intorno, in rovina…».[20] La Madre deve salutare il figlio che è pronto a morire e il suo ultimo appello è alla Costituzione.

Le luci si spengono, il palco precipita nell'oscurità; quando si riaccendono le luci, la scena è tornata ad essere quella dei primi tre atti e Giovanni dorme sul sofà, si sveglia, rimane qualche istante stordito, poi si tira su, si fa rapidamente il segno della croce ed esce di scena.

La stesura di questo testo, la costruzione di un intreccio così articolato, rimane per anni chiusa nella mente e nei cassetti di Pasolini. Ogni tanto nel corso del ventennio che intercorre tra il primo abbozzo di *Il Cappellano* fino ad arrivare alla scrittura di *Nel 46!*, Pier Paolo aveva ripreso in considerazione la sua idea: nel 1960, sul giornale «Il Giorno», aveva pubblicato una sorta di diario che raccontava il suo processo di riscrittura del *Cappellano* che diventava *Storia interiore,* dramma in cui l'autore inizia raccontando i turbamenti e il dolore vissuto nei giorni immediatamente successivi alla morte del fratello, per arrivare a poi a confessare, attraverso il personaggio di un prete che vive angosciosamente il desiderio sessuale, il suo dissidio interiore. Risalgono a questa fase, alcuni importanti modifiche rispetto al progetto iniziale: l'inserimento di una voce fuori campo annuncia l'antefatto del dramma, si insinua l'idea di sostituire al cappellano la figura di un professore come protagonista, variazione che però non si realizza subito.[21] Ma tutto il lavoro e le diverse fasi di riscrittura e revisione non portano a nulla e *Storia interiore* è destinata a rimanere nel cassetto.[22]

La versione definitiva intitolata *Nel 46!*, verrà messa in scena il 31 maggio 1965, al teatro dei Satiri, diretta da Sergio Graziani. Le differenze rispetto ai tentativi precedenti sono numerose: cambia la natura e il nome del protagonista,

---

[20] Ivi., p. 231.
[21] Cfr. W. Siti e S. De Laude (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1139-1145.
[22] Calvino scrive in una lettera a Pasolini, il suo commento (negativo) dopo aver letto *Storia interiore*: «Caro Pier Paolo, mi è capitato tra le mani il manoscritto di *Storia interiore* e l'ho letto. Ma cosa ti succede? Ritira immediatamente tutte le copie del manoscritto che sono in giro e fa' in modo che chi lo ha letto non ne parli. Come mi impegno a fare io. Da amico». In P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, vol. II, Torino, Einaudi, 1988, p. 489.

non è più don Paolo ma diventa il professor Giovanni, che però continua a vivere turbamenti e angosce dovuti al desiderio erotico che non riesce ad esternare; diverso è anche il finale che nel testo del 1965 richiama quasi all'opera lirica, in linea con i più recenti esperimenti teatrali pasoliniani di cui abbiamo già parlato.

E' possibile riconoscere in *Nel 46!* alcune tematiche care al Pasolini drammaturgo come quella della metamorfosi e del sogno. Per quanto riguarda la prima, tutti i numerosi personaggi che si susseguono nel dramma altro non sono che le metamorfosi della coscienza e del desiderio erotico (nella quale sfera rientra anche la figura materna, caricata di interpretazioni psicoanalitiche) di Giovanni, due forze che sembrano contrapporsi (anche qui ancora una volta torna il rapporto dicotomico tra due elementi senza possibilità di sintesi, come già notato in *Vivo e Coscienza*).

Il sogno invece, elemento da sempre presente negli studi pasoliniani e che approfondirà ancor di più nelle tragedie del 1966, è sempre un sogno rivelatore, che svela la vera realtà dell'io ma in questo caso non sembra rompere veramente gli equilibri, poiché nell'ultima scena vediamo come Giovanni, destato dal sogno, si alzi di scatto e si faccia velocemente il segno della croce, gesto che lo riporta in qualche modo nei canoni repressivi del Cattolicesimo imperante. E' la religione infatti ad esprimere la Norma, ma Dio non arriva neanche nel giorno del Giudizio Universale e sarà il Cardinale Ruffo, che incarna la coscienza repressiva, a prendere le sue veci. Nonostante il testo, costellato anche da lunghe battute in latino, non sia di semplice comprensione, si fa sempre più forte la volontà dell'autore di dare voce al suo grido di denuncia attraverso la parola teatrale: il palcoscenico si conferma una volta per tutte il luogo ideale per rappresentare «la denuncia dell'eresia e della diversità in chiave politica/soggettiva, secondo una *necessità* intrinseca che arriva al suo culmine nel martirio conclusivo del protagonista, perseguitato perché scandalosamente attratto da chi non dovrebbe amare».[23]

E' difficile collocare con precisione un'opera come *Nel 46!* perché effettivamente accompagna tutto il percorso che Pasolini compie partendo da Casarsa, dal teatro della *polis* e dell'io, fino ad arrivare a Roma, alla scoperta dei

[23] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 128.

nuovi teatri, di Brecht, all'incontro con Laura Betti, alla presa di coscienza della sua omosessualità, passando per la morte del padre e dando il via a quel filone lucidamente disperato che porterà al concepimento delle pellicole degli anni Settanta, fino ad arrivare a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Nonostante il tentativo di rinnovare il testo ad un linguaggio e ad una struttura più contemporanea, inserendo elementi onirici e visionari, Pasolini riconosce di sottoporre agli spettatori un'opera sì contemporanea ma non sufficientemente riattualizzata perché gli anni passati hanno effettivamente scavato un solco profondo tra quel testo abbozzato e concepito a Casarsa e il pensiero attuale di Pasolini.

Nel programma di sala, sotto una sua foto, Pier Paolo definiva il testo una «spacconata massiccia» e chiedeva «al lettore mal disposto di non approfittare di un fianco scoperto diciannove anni fa».[24]

[24] Cfr. P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1144.

1.3 *LA RIVOLUZIONE NON È PIÙ CHE UN SENTIMENTO*. LA CRISI DELLE IDEOLOGIE E IL SUPERAMENTO DEL MODELLO GRAMSCIANO

La vivace partecipazione dimostrata da Pasolini nei confronti dei dibattiti sociali, politici e letterari e il suo anarchico spirito intellettuale gli hanno permesso di affermarsi sempre come vigile critico delle diverse tendenze a lui contemporanee.

Il momento che segna l'inizio della crisi ideologica del pensiero pasoliniano è il 1956, l'anno del XX Congresso del Pcus in Urss, con la conseguente condanna di Stalin e le rivelazioni che siglano la fine della speranza in una forma di governo sognata come ideale; l'anno dei carrarmati in Ungheria e la successiva scissione all'interno del Partito comunista con la redazione della cosiddetta *lettera dei 101* firmata da un gruppo di intellettuali comunisti, in cui venivano severamente condannati la posizione ufficiale del partito sui moti di Ungheria e i ritardi nella critica allo stalinismo.

La delusione che domina l'agitato animo di Pasolini lo spinge a raccogliere, in un unico volume, undici poemetti, redatti tra il 1951 e il 1956, che andranno a costituire il suo capolavoro poetico: *Le ceneri di Gramsci* (1957). Il volume riscosse un successo inaspettato, soprattutto trattandosi di libro di poesia, genere che non ha mai goduto di larga fortuna nelle vendite: ancora una volta, la penna di Pasolini fu in grado di aprire un importante dibattitto culturale, sociale e politico che coinvolse critici e letterati di spicco. La raccolta effettivamente appariva particolarmente ricca di attualità politica e civile ma nello stesso tempo conservava quella rivoluzionaria idea che la letteratura «invece di costruirsi come un infinito repertorio citazionale impegnato solo a inseguire sé stesso, potesse servire a fecondare il corpo della realtà, ovvero, come Pasolini scrisse nel 1959, rispondendo a un'inchiesta promossa dalla rivista "Nuovi Argomenti" sul romanzo, a "far parlare le cose"».[1] La voce del Poeta, quindi, non si fa attendere, non resta una voce di sottofondo nel dibattito che si accende sulla Storia, sul controverso Novecento e, soprattutto, su «la fine del decennio in cui ci appare //

[1] G. Leonelli, *Prefazione* a P.P. Pasolini, *Le Ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 2009, p. VI.

tra le macerie finito il profondo / e ingenuo sforzo di rifare la vita; / il silenzio, fradicio e infecondo…».[2]

Per urlare la sua confessione, Pasolini individua come luogo ideale il cimitero inglese di Roma, angolo verde e insolitamente silenzioso, stretto tra la Piramide Cestia e il popolare quartiere di Testaccio, precisamente durante l'ora del tramonto («Già si accendono i lumi, costellando / Via Zabaglia, Via Franklin, l'intero / Testaccio, disadorno tra il suo grande // lurido monte, i lungoteveri, il nero / fondale, oltre il fiume, che Monteverde / ammassa o sfuma invisibile sul cielo»)[3] e, in particolare, la tomba di Antonio Gramsci, «non padre, ma umile / fratello»,[4] il cui rigore morale e civile lo porta a confrontarsi direttamente con la decadenza del mito del comunismo e del socialismo, con lo stato d'essere del sottoproletariato urbano, con la sua condizione di "diverso" e con la sua spasmodica e infinita ricerca di una morale nuova che potesse appartenere ad un'ideologia di sinistra. Gramsci aveva descritto un intellettuale organico, che rappresentasse un'evoluzione dell'intellettuale tradizionale, in grado di produrre conoscenza critica, capace di tradursi in una forma di lotta, e capace di trasformare sé stesso per stravolgere le istituzioni proiettate sul tentativo di omologazione della massa. Gramsci era consapevole della difficoltà che una tale rieducazione poteva comportare: una rieducazione intellettuale attuabile solo se non osteggiata dalla continuità ideologica dei ruoli e delle gerarchie dirigenti, alimentata da una mirata volontà di costruzione di un pensiero e di un'azione che possano definirsi come progressiste.

Nel poemetto che dà il titolo all'intera raccolta, Pasolini affida a Gramsci il ruolo di suo doppio ideale, in grado di racchiudere nella sua immagine di intellettuale l'impegno politico e il martirio privato. «La figura di Gramsci viene a inserirsi nella folta genealogia pasoliniana di immagini emblematiche di una condizione di martirio che ha il suo archetipo nella figura di Cristo crocifisso».[5] Pasolini si pone di fronte non solo al Gramsci politico, portavoce di un'ideologia ormai perduta per sempre, ma si confronta e si conforta soprattutto con

---

[2] P.P. Pasolini, *Le Ceneri di Gramsci*, cit., p. 50.
[3] Ivi, p. 61.
[4] Ivi, p. 51.
[5] G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione storica*, Roma, Carocci, 2013, p. 205.

l'immagine di Gramsci quale carcerato, costretto a vivere fuori dal mondo, destinato ad una morta prematura, che può così divenire figurazione esemplare di una riduzione elegiaca e privata dell'ideologia. Davanti alla tomba di questa tormentata sintesi che è Antonio Gramsci, Pasolini riesce a liberarsi, confessando di non riuscire ad identificarsi completamente con l'intellettuale sardo («Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / come te e contro di te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere»).[6] Nonostante creda fortemente nell'implicito dovere dell'intellettuale di costruirsi una piena consapevolezza storica, Pasolini è e si riconosce, prima di tutto, come poeta e «la poesia è una natura diversa, che sublima la storia, l'essere sociale, il ruolo e la specificità»:[7] torna di nuovo il tema della fiducia in quella forma di resistenza coscienziale che già abbiamo riscontrato nei drammi giovanili e nella travagliata elaborazione del lutto per la morte del fratello Guido.

«La grande stagione dell'impegno e del nazional popolare, cui pure aveva contribuito a suo modo, gli appariva in definitiva un momento di grave pericolo per la poesia, e insieme una rivoluzione illusoria, priva di armi reali e subalterna alla forme immobili della conservazione. Quella lotta non aveva cambiato i fondamenti della cultura».[8] *Le ceneri di Gramsci* stabiliscono il culmine di una tensione interna al discorso poetico pasoliniano, il massimo tentativo di trovare un equilibrio, un'osmosi tra privato e pubblico, tra vita e Storia, tra tradizione e innovazione, passato e presente, tra passione e ideologia. Dopo *Le ceneri* la poesia pasoliniana si articolerà in una serie di abiure, in un continuo recupero di miti antichi per trovare una via d'uscita e rifugiarsi nell'utopia e soprattutto nel passato.[9]

---

[6] P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 55.
[7] A. L. De Castris, *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Roma, Datanews, 1997, p. 11.
[8] Ivi, p. 14.
[9] Cfr. P.P. Pasolini *Poesia in forma di rosa*, in Id, *Tutte le poesie*, vol. I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 1099: «Io sono una forza del Passato./ Solo nella tradizione è il mio amore. […] Giro per la Tuscolana come un pazzo,/ per l'Appia come un cane senza padrone […] Mostruoso è chi è nato // dalle viscere di una donna morta. / E io, feto adulto, mi aggiro / più moderno di ogni moderno // a cercare fratelli che non sono più». Pasolini in questi versi arriva ad identificarsi con un «feto adulto», fantasma di sé stesso, escluso dalla vita e dal presente, incapace di trovare il suo posto nel presente, sospeso in una non Storia e per questo destinato a rimanere feto, quindi essere non formato, non umano, legato alla vita tramite il grembo materno.

Nel corso della sua vulcanica produzione saggistica, Pasolini è riuscito ad esprimere un'ampia varietà di interessi che non ha eguali nella critica italiana contemporanea. L'appassionata attività dei primi articoli pubblicati sul «Setaccio»[10] e sugli «Strolingut»[11] segna la prima tappa di una significativa crescita artistica e critica che ha i suoi snodi cruciali negli studi antologici sulla poesia dialettale, nell'esperienza di «Officina»,[12] nei saggi linguistici, letterari e cinematografici, negli articoli giornalistici pubblicati sulle pagine dei più importanti quotidiani italiani, poi rispettivamente raccolti in *Empirismo eretico* e in *Scritti corsari*, tutti momenti che scandiscono le tappe principali di un'irrefrenabile attività.

Ma probabilmente il momento più significativo di tutta la riflessione critica di Pasolini è custodito nel volume *Passione e ideologia*, (binomio chiave per capire e interpretare la costante tensione contradditoria che caratterizza il pensiero pasoliniano), dedicato ad Alberto Moravia, pubblicato nel 1960, in cui l'autore raccoglie la sua intera produzione critica svolta tra il 1948-1958. Nella nota conclusiva, lo stesso Pasolini spiega esplicitamente il titolo della raccolta e il suo carattere bipolare ma nello stesso tempo unitario, garantendoci così una chiave di lettura:

> Passione e ideologia: questo *e* non vuole costituire un'endiadi […] Né una concomitanza […] Vuol essere invece, se non proprio avversativo, almeno disgiuntivo: nel senso che pone una graduazione cronologica: «Prima

[10] Il primo numero della rivista «Il Setaccio» uscì nel novembre del 1942. Ideata dal pittore Italo Cinti, «Il Setaccio» era la rivista della GIL bolognese, nata con idee di fronda culturale in cui argomenti come la pittura, la poesia, il teatro e il cinema venivano, appunto, passati a 'setaccio'. Pasolini qui pubblica una poesia in friulano e alcuni articoli di critica letteraria. Cfr. M. Ricci (a cura di), *Pasolini e "Il Setaccio" (1942/1943)*, Bologna, Cappelli, 1977.

[11] 'Stroligut' parola dialettale friulana, significa letteralmente 'piccolo almanacco'. Il primo numero esce nel 1944, a cura di Pasolini, con lo scopo di pubblicare i lavori che venivano elaborati dei giovani dell'*Academiuta*. Una ristampa di questi fascicoli è stata pubblicata ed è leggibile in P.P. Pasolini, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, Vicenza, Neri Pozza, 1994.

[12] L'esperienza di «Officina» viene considerata come uno dei momenti centrali della maturazione critica pasoliniana negli anni Cinquanta. La rivista bimestrale, redatta per la prima volta a Bologna nel 1955, si occupava principalmente di poesia. Ogni fascicolo era suddiviso in quattro sezioni, di cui la prima, intitolata *La nostra storia*, si caratterizzava per il suo ampio interesse storiografico, metodologico e critico. «Come *La nostra storia* tende a verificare sul piano storico-critico l'attualità degli autori e dei movimenti letterari presentati, così la rivista nel suo complesso oltre a farsi portavoce della duplice polemica anti-ermetica ed anti neo-realista nonché di un rinnovato quanto contraddittorio *engagement* letterario, sembra proporsi un obiettivo squisitamente pasoliniano, ovvero riportare la tradizione otto-novecentesca nell'ambito della letteratura contemporanea». Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 223-224.

> passione, *ma poi* ideologia» […] La passione, per sua natura analitica, lascia il posto all'ideologia, per sua natura sintetica.[13]

L'antitesi insita nel binomio 'passione e ideologia', corrisponde al tentativo di inserire la passione nell'ideologia, sintesi che rappresenta in modo emblematico la crisi ideologica vissuta da Pasolini, intellettuale borghese che vive un rapporto contradditorio con l'ideologia gramsciana. «La mia lotta ideologica si è svolta tutta contro l'ermetismo e il novecentismo, sotto il segno di Gramsci», così scriveva Pasolini nella risposta all'inchiesta *I critici alla sbarra* pubblicata nel primo numero di «Illustrazione italiana» del 1962[14]. Effettivamente la critica gramsciana e, in particolare, alcuni nodi tematici come l'attenzione alla questione linguistica intesa come fattore essenziale per la nascita di una letteratura nazional popolare, le considerazione su un possibile rapporto tra sottoproletariato urbano e classi imperanti e la concezione della funzione letteraria come assunzione di un ruolo politico dell'intellettuale forniscono a Pier Paolo le prospettive generali con cui affrontare le questioni critiche (mentre i punti di riferimento nella critica stilistica rimarranno sempre Contini, Spitzer e Auerbach, maestri in grado di offrirgli gli strumenti per l'analisi dei testi). *Passione e ideologia*, quando si parla dell'attività di Pasolini critico, è un riferimento obbligato proprio perché rappresenta l'unica raccolta critica strutturata e concepita dallo stesso autore così come la leggiamo, secondo un disegno ragionato, fondato sulla base di precisi criteri di giudizio, tenendo sempre come riferimenti Gramsci e Contini.

Il momento in cui esplode definitivamente questa crisi delle ideologie pasoliniane è probabilmente il 1965, l'anno del secondo convegno del Gruppo 63, a Palermo, in cui era stata definitivamente condannata la cosiddetta letteratura "dell'impegno", genere egemone nel decennio precedente. Rispetto a tale presa di posizione della neoavanguardia, Pasolini toccò con mano quel sentimento d'isolamento e di diversità che, latente, si portava dentro da tutta la vita e non solo riguardo le polemiche squisitamente letterarie. Questo sentimento inizia a

---

[13] P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ora in Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte* vol. 1, p. 1238.
[14] Ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 2769.

determinare una profonda stanchezza personale e una complessiva crisi ideologica nell'animo e nelle riflessioni dell'intellettuale.

Sempre nel 1965, in autunno, Pier Paolo decise anche di chiudere la rubrica che, da circa cinque anni, teneva su «Vie Nuove», in cui 'dialogava' con i lettori, rispondendo alle loro missive e, a volte, alle loro provocazioni, su questioni di ordine socio-politico. Con il passare del tempo però il rapporto con i lettori era diventato troppo polemico e nel susseguirsi degli anni si erano accumulate anche le condanne, le censure, i processi reali o presunti che Pier Paolo aveva dovuto affrontare e superare in un Paese che lui stesso definiva «orribilmente sporco».

Era riuscito però a ritrovare un importante stimolo nella nuova scommessa letteraria al fianco di Alberto Moravia e Alberto Carocci: il tentativo di rilanciare la rivista «Nuovi argomenti», importante strumento culturale, che si era indebolito con i successi delle avanguardie e con la nascita di nuove riviste che fungevano più da strumenti di partito che non da mediatori culturali. Livio Garzanti accettò di stampare il periodico soprattutto perché credeva nelle capacità di Pier Paolo di scovare nuovi successi letterari. Per fortuna la letteratura, per Pasolini, riusciva ancora ad essere l'àncora in grado di tenerlo legato alla vita. Ma la mutazione antropologica e sociale in atto in Italia aveva comportato anche una trasformazione culturale radicale che muoveva le riflessioni di Pier Paolo verso un cieco pessimismo. Nel 1975, pochi mesi prima della sua tragica morte, Pasolini, in occasione della messa in onda televisiva della sua pellicola di esordio, *Accattone,* definisce così il degrado culturale e sociale che si è concretizzato proprio a partire dagli anni Sessanta:

> Tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. E si tratta precisamente di uno dei genocidi culturali che avevano preceduto i genocidi fisici di Hitler. Se io avessi fatto un lungo viaggio, e fossi tornato dopo alcuni anni, andando in giro per la "grandiosa metropoli plebea", avrei avuto l'impressione che tutti i suoi abitanti fossero stati deportati e sterminati, sostituiti, per le strade e nei lotti, da slavati, feroci, infelici fantasmi.[15]

[15] P.P. Pasolini, *Il mio* Accattone *in tv dopo il genocidio*, in Id., *Lettere Luterane*, Milano, Garzanti, 2010, p. 171.

Questo 'genocidio' si traduce nel Poeta in un lungo silenzio poetico: dopo la pubblicazione della raccolta *Poesia in forma di rosa* (1964), espressione della profonda crisi poetica e dell'esaurirsi dell'impegno ideologico (maturato sotto il segno di Gramsci) che aveva animato le opere degli anni Cinquanta, Pasolini non pubblicherà poesie fino all'uscita di *Trasumanar e organizzar* nel 1971. Nel prosimetro *Poema per un verso di Shakespeare,* contenuto in *Poesia in forma di rosa,* Pasolini grida la sua prima abiura (seguirà dieci anni più tardi l' *Abiura della 'Trilogia della vita*') con cui chiude definitivamente i conti con il decennio passato e la concezione d' impegno ideologico.

> GRIDO, NEL CIELO DOVE DONDOLÒ LA MIA CULLA:
> «NESSUNO DEI PROBLEMI DEGLI ANNI CINQUANTA
> MI IMPORTA PIÙ. TRADISCO I LIVIDI
> MORALISTI CHE HANNO FATTO DEL SOCIALISMO UN CATTOLICESIMO
> UGUALMENTE NOIOSO! AH, AH, LA PROVINCIA IMPEGNATA!
> AH, AH, LA GARA A ESSERE UNO PIÙ POETA RAZIONALE DELL'ALTRO
> LA DROGA, PER PROFESSORI POVERI, DELL'IDEOLOGIA!
> ABIURO DAL RIDICOLOSO DECENNIO!»[16]

Dalle viscere di questo sentimento desolante nascono e risorgono però nuovi interessi tra cui i più importanti sono il cinema, con la relativa produzione saggistica, e il teatro.

Pasolini è quindi scisso tra crisi individuale e rifiuto della nuova era neocapitalistica, quando, una sera di marzo del 1966, mentre cena in un ristorante del ghetto di Roma, con l'amico Moravia e sua moglie Dacia Maraini, viene ritrovato in bagno, steso per terra, riverso in un lago di sangue, a causa di un fortissimo attacco d'ulcera che lo costringerà ad una convalescenza di circa due mesi. Sarà lui stesso a confessare a Giorgio Bocca come quest'episodio segnò la sua vita: fu la prima volta in cui si sentì vecchio, vulnerabile, caduco, vicino alla morte, nonostante avesse solo quarantotto anni.

L'impegno teatrale che assorbirà Pasolini, in maniera costante, nella seconda metà degli anni Sessanta, è consequenziale al periodo di crisi emotiva e ideologica vissuta dall'autore, crisi ulteriormente aggravata dalla malattia (Pier

[16] P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1174.

Paolo dovette seguire delle cure e una rigidissima dieta arrivando a pesare cinquanta chili). Enzo Siciliano riconosce nella malattia e nella successiva convalescenza una sorta di seconda nascita del poeta:

> Si dice che le malattie del corpo siano esplosioni visibili degli invisibili mali dell'anima. All'origine somatica dell'ulcera di Pier Paolo stanno inveterate costruzioni del cuore, e, forse, i lunghi silenzi rotti da mute risate, o dagli scritti, dai film: certamente ci stanno anche le dolorose esperienze della vita familiare, l'amore per Susanna, la morte di Guido, la ripulsa nei confronti di Carlo Alberto.
> Questa ripulsa covò a lungo nella sua mente – la sua mente inseguiva attentamente i proprio moti: la più palpabile fibrillazione era motivo d'esame.[17]

Dopo la convalescenza ormai la certezza ideologica e morale del marxismo gramsciano è perduta e l'ideale pasoliniano è sempre più proiettato verso un mondo pluralista, nei confronti di un una problematicità generale, che interessi tutta la società. Nelle tragedie pasoliniane si avverte però allo stesso tempo un richiamo continuo ad archetipi psicologici e morali e ad alcune ombre del passato mai affrontate e risolte. Il teatro pasoliniano nasce e matura nel momento in cui l'autore sente arrivata l'ora di congedarsi dal modello marxista-gramsciano per accostarsi a nuovi metodi conoscitivi.

Durante il dibattito che si tenne al Teatro Gobetti di Torino, il 29 novembre 1968, a ridosso dello (sfortunato) debutto di *Orgia* al Teatro Stabile, Pasolini spiegò apertamente ai giornalisti il cambio di rotta che aveva ormai maturando:

> Verso il '46-47, ho letto Gramsci, che è stato poi una lettura fondamentale per i seguenti quindici anni della mia vita, e forse ancora. Gramsci […] parla di una poetica che lui chiama "di letteratura nazional-popolare", cioè una letteratura capace di raggiungere gli strati più vivi della popolazione, gli operai in lotta, i contadini, ecc. Una letteratura chiara, che abbia la stessa energia di un'azione, e che sia comprensibile, arrivando fino al profondo di una nazione. Con questa poetica ho scritto i miei primi romanzi, e ho girato i miei primi film, fino al *Vangelo secondo Matteo*. Con tutte le contraddizioni che ci potete trovare, *Accattone, Mamma Roma, La ricotta e il Vangelo secondo Matteo* sono fatti sotto il segno di Gramsci,

[17] E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 397.

> sotto l'idea di fare delle opere che, pur essendo complesse e contorte data la mia psicologia e la mia formazione all'interno, esteriormente si rivolgevano veramente a quel grande pubblico, ivi compresi gli operai. A quel punto invece è avvenuto un cambiamento oggettivo nella società italiana ed io mi sono trovato coinvolto nel turbine di questa crisi. Gramsci stesso vi si sarebbe trovato coinvolto. Che cosa è successo cioè? Che non è più vera la distinzione netta di classe Borghesia/Popolo, ed io avendo continuato a fare questa distinzione gramscianamente, in modo più ingenuo fino a pochi anni fa, sono stato poi accusato dai miei coetanei di populismo, di umanitarismo, ecc. […] Ora l'operaio non si distingue più nettamente dal borghese, perché ambedue fanno parte dello stesso tipo di cultura di massa. Se io facessi un'opera facile, per il popolo, sbaglierei, perché non mi rivolgerei più al popolo, ma a questa nuova nozione indefinibile, la massa. […] Ecco perché faccio il teatro, ecco perché parlavo di decentramento: perché il teatro, per sua natura, per sua definizione, non potrà mai essere, anche se accademico e ufficiale, medium di massa.[18]

Il teatro pasoliniano non è concepito, scritto e rappresentato per arrivare ad un pubblico vasto, anzi, l'autore ricorre alla *difficultas* per distinguersi dal teatro borghese e sbaragliare la sua falsa chiarezza che si traduceva in banalità studiate a tavolino per accaparrarsi le simpatie del pubblico.

Pasolini non abbandonerà mai definitivamente Gramsci come punto di riferimento ma si trova ora a doversi confrontare con un universo culturale in pieno cambiamento verso cui intende opporsi. Vive quindi un momento di spasmodica ricerca d'alternative artistiche e conoscitive per poter affrontare l'egemonia della cultura di massa. L'esigenza di esprimersi attraverso il teatro in versi, così provocatamente inattuale, diventa quindi impellente all'interno di questo globale quadro di contestazione culturale.

Lettore famelico, in grado di spaziare e di attingere a più svariate fonti, Pasolini tenta approdi in altri lidi critici, tanto che questo periodo è stato definito come il secondo ciclo pasoliniano, «quello mitico-psicanalitico col conseguente passaggio da Marx a Freud».[19]

Le sue letture, sin dall'età giovanile, risultano numerosissime anche se non seguono un vero e proprio percorso logico, anzi il più delle volte sembrano dettate dal caso, frammentate e rapsodiche, «nel senso che spesso egli è più che altro un

---

[18] P.P. Pasolini, *Dibattito al teatro Gobetti*, in Id, *Teatro,* cit., pp. 329-30.
[19] L. Martellini, *Introduzione a Pasolini*, Bari, Laterza, 1989, p. 108.

brillante lettore di quarte di copertina. Un lettore troppo impaziente e che però non per questo rinuncia a credere di aver inteso il senso di un libro esaminato in maniera tanto approssimativa».[20] Le fonti, seppur a volte fraintese, divengono materia da plasmare, «strategia espressiva compiuta, valore differenziale, appunto, rispetto ai modelli, e perciò messaggio».[21] Come testimoni di questa propensione pasoliniana, restano i pochi libri rimasti della sua biblioteca che spesso presentano una particolare caratteristica: «molti volumi, di quelli che lui cita e utilizza spesso, sono fittamente annotati e accanitamente sottolineati nella prime pagine – poi c'è una piegatura diagonale dell'angolo superiore, di quelle che si dicono "orecchie", e al di là il libro è assolutamente intonso»[22]. Il nostro autore è riconosciuto come lo scrittore dell'imperfezione, la cui ansia di immediato confronto e rielaborazione intellettuale lo portano ad avvertire questo bisogno di sfruttare prontamente e al massimo ciò che legge, come se sentisse la necessità urgente di misurarsi con ogni novità. Ed è in questo modo che Pasolini, alla ricerca di nuovi punti di riferimento critici, si avvicina alle teorie psicanalitiche e se ne appropria gradualmente: i maestri della psicoanalisi come Freud e Jung vengono talvolta stravolti e traditi, chiamati come testimoni per sostenere e difendere le riflessioni dell'intellettuale, soprattutto negli scritti sul Potere.

Per quel che concerne le specifiche letture freudiane di Pasolini, per cominciare ad orientarci, possiamo partire da una lettera che scrisse a Franco Farolfi nell'inverno del 1941, da cui si evince il suo interesse per la psicoanalisi già vivo ai tempi dell'università: «idolatro Cézanne, sento forte Ungaretti, coltivo Freud».[23] Ma il documento che attesta più di tutti la considerazione che Pasolini aveva del medico austriaco è in un articolo che pubblica su «Il Giorno» (oggi in *Il portico della morte*), intitolato *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, datato 6 novembre 1963 quindi di pochi anni precedente alla stesura delle tragedie. In questo scritto, l'autore si concentra principalmente sulle capacità narrative e stilistiche del Freud 'scrittore', prestando maggior attenzione alle sue

[20] A. Tricomi, *Pasolini. Gesto e maniera*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 76.
[21] Ivi, p. 77.
[22] W. Siti, *L'opera rimasta sola*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. 2, Milano, Mondadori, 2003, p. 1900.
[23] P. P. Pasolini, *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1994, p. 21.

«qualità di romanziere e di sapiente narratore»[24]. Il poeta racconta di aver letto l'intera opera freudiana circa vent'anni prima (quindi negli anni Quaranta) e riconosce questa lettura come un atto di fondamentale importanza nella sua formazione culturale e personale. Nell'articolo constata con rammarico come Freud non sia «noto in Italia che a quattro intellettuali»[25] e critica «la mancata conoscenza e coscienza pubblica di Freud e la sua mancata accettazione e circolazione tra gli strati più alti della società»[26]. Da queste parole si evince come Pasolini credesse fortemente nell'importanza delle teorie psicanalitiche all'interno di una discussione letteraria.

Anche in alcuni articoli *corsari* si evince la convinzione pasoliniana riguardo a come la psicoanalisi e le teorie freudiane abbiano influenzato e cambiato la visione del mondo, trovando anche attuazione in campo letterario. Nell'articolo *Thalassa*, datato 25 gennaio 1975, Pasolini parte dall'omonimo testo di Ferenczi per tornare ad attaccare lo snobismo italiano nei confronti delle teorie psicanalitiche. Nel difendersi dall'accusa di "reato d'opinione" mossa dal giornalista Nello Ponente, a proposito delle posizioni assunte dall'autore nel dibattito sull'aborto scrive:

> Il nostro Nello Ponente ignora completamente la psicoanalisi e virilmente vuole ignorarla. Non ha certo letto né Freud né Ferenczi, né altri, quali rappresentanti particolarmente spregevoli del 'culturale' cui mi onoro di appartenere. […] Nello Ponente, con la stessa delicatezza con cui indica al popolo per il rogo Freud, Ferenzci e tutta la psicoanalisi, addita me al disprezzo del popolo come 'mammista'.[27]

È evidente il riconoscimento di questi studi come un fondamentale tassello per un'adeguata e completa formazione culturale novecentesca: la psicoanalisi è fortemente riconosciuta da Pasolini quale strumento di conoscenza e filtro per comprendere a pieno la realtà a lui contemporanea. Ma ancor più indispensabile la psicoanalisi gli risulta nel suo tentativo di attualizzare personaggi ripresi dal teatro tragico greco senza correre il rischio di appiattirsi in modelli neoclassici o

---

[24] P.P. Pasolini, *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, in «Il Giorno», 6 novembre 1963, poi in Id., *Il portico della morte*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 214.
[25] Ivi, p. 213.
[26] *Ibidem.*
[27] Ivi, p. 112.

romantici. Bisogna però fare attenzione, perché quanto detto non faccia intendere il personaggio come caso psicologico poiché «il personaggio tragico pasoliniano non è mai un caso individuale ma il riflesso di una condizione storicamente e sociologicamente obiettiva. […] non recita una parte specifica, né presenta caratteri, sentimenti, impulsi, idee individuate, ma è il portavoce di una situazione tipica della società».[28]

L'invisibile rivoluzione conformistica, l'omologazione linguistica e culturale, la rapida e inesorabile mutazione antropologica degli italiani tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta sono tutti elementi che costringono l'intellettuale a cercare nuovi strumenti per poter decifrare l'emergente società di massa, comandata dal Potere schiacciante del Capitale. Con il passare degli anni, Gramsci risulterà essere un modello sempre meno attuabile e gli orientamenti critici di Pasolini assumeranno toni sempre più apocalittici, conosceranno una notevole evoluzione, senza però mai perdere quel rapporto con la tradizione, una tradizione da recuperare e rinnovare, che caratterizza tutto il suo pensiero. L'intera produzione saggistica pasoliniana è stata in grado di esprimere una varietà di interessi che non ha riscontri nel panorama critico italiano, nella sua intera parabola artistica «si succedono le stagioni di una frenetica attività in cui si alternano la cultura dello specialista e l'estroversione del polemista, l'intelligenza spesso geniale del critico formatosi nella scuola della stilistica continiana e spitzeriana e un impegno civile e ideologico che assume forme diverse nel corso del tempo».[29]

---

[28] G. Bárberi Squarotti, *Le maschere dell'eroe*, *Dall'Alfieri a Pasolini*, Lecce, Milella, 1990, pp. 338-339.
[29] G. Santato, *Pier Paolo Pasolini,* cit., p. 220.

1.4 *IL MANIFESTO PER UN NUOVO TEATRO*

Le sei tragedie erano state abbozzate, alcune già ultimate e Pasolini era pronto per debuttare al Teatro Stabile di Torino con la regia di *Orgia*.
Dopo la scrittura unitaria e viscerale del *corpus*, dopo il *pastiche,* dopo l'ulcera e la convalescenza, arrivò anche il momento della riflessione teorica a cui Pier Paolo non sapeva e non voleva rinunciare.

Il Manifesto per un nuovo teatro viene pubblicato su «Nuovi Argomenti», all'inizio del 1968, suscitando subito scandalo e attirando le solite critiche in grado però di stimolare i dibattiti dell'ambiente teatrale e culturale italiano come solo le opere pasoliniane hanno saputo fare. Prima di analizzare i quarantatrè commi presentati nel *Manifesto*, è necessaria una premessa: troppo spesso il *corpus* delle sei tragedie è stato letto e interpretato attraverso l'analisi capillare del testo teorico, come se questo potesse semplificare l'interpretazione di drammi che invece racchiudono, al loro interno e nella loro struttura, una serie di richiami, di echi europei, di denunce sociali e politiche che non possono essere riassunte e teorizzare nel *Manifesto.*[1] Il mio approccio a questo testo mira soprattutto a collocare ancora di più il teatro pasoliniano all'interno di una vasta riflessione umanistica e sociale dell'autore rispetto al panorama letterario e culturale italiano, europeo e statunitense. Anche la necessità di scrivere e pubblicare un manifesto con tanto di commi per spiegare la propria opera drammaturgica non è certo una novità negli anni Sessanta. Se volessimo tornare indietro negli anni, potremmo ricordare i manifesti teatrali per eccellenza, cioè quelli del teatro futurista[2] in cui Filippo Tommaso Marinetti dichiarava la volontà di prendere decise distanze da ogni forma teatrale del passato, per portare in scena un teatro che riuscisse a

[1] A conferma di questa interpretazione del documento anche Walter Siti e Silvia De Laude nell'antologia teatrale pasoliniana, hanno deciso di non pubblicare all'interno del volume il *Manifesto* «per non dare l'impressione di una necessaria dipendenza dei testi dalla teoria ; semmai è la teoria che è derivata dai testi, caricandoli di desiderio politico ma anche irrigidendoli». Cfr. P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. CXIV. Il Manifesto è ora riportato nel volume *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.1, cit., pp. 2481-2500.

[2] Il primo manifesto del teatro futurista fu pubblicato nel gennaio del 1911, intitolato *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, in cui venivano riassunte le critiche al teatro presente e passato e le novità portate dal nuovo. Poi nel 1915 Filippo Tommaso Marinetti pubblicò presso l'Istituto Editoriale Italiano di Milano i due volumi dal titolo *Teatro futurista sintetico* che raccoglievano circa settanta testi firmati da una serie di autori tra cui Umberto Boccioni, Corrado Govoni, Luciano Folgore e ovviamente Marinetti.

smuovere l'Italia, indirizzandola verso un'ideologia bellica. Secondo l'analisi di Marinetti, la drammaturgia del passato si caratterizzava per la costruzione di uno spettacolo diluito in un numero esagerato di atti, nei quali si smarriva il senso dell'azione (la critica esplicita era rivolta ad autori come Ibsen, Andrejeff, Shaw per aver portato in scena spettacoli prolissi, indigesti e statici senza mai tentare la via della sintesi). Il teatro futurista invece si differenziava per la sua idea di rappresentazione sintetica, che consisteva nel condensare in pochi minuti, in poche parole e in poche scene, innumerevoli situazioni.
Gli anni 30 sono invece gli anni dei due manifesti firmati da un autore caro a Pasolini: Antonin Artaud che pubblica tra il 1932 e 1933 due manifesti per sintetizzare le teorie che lo portarono all'elaborazione del cosiddetto 'Teatro della Crudeltà' e alla sua innovativa idea di teatro, opposta sia a quella di Stanislavskij sia a quella brechtiana, teorizzando uno spettacolo in cui fossero impiegati e considerati, sullo stesso livello, tutti i mezzi d'azione (gesto, movimento, luce e parola) atti a scuotere e sconvolgere lo spettatore, ottenendone la partecipazione incondizionata.

Ma tornando al decennio in cui Pasolini pubblica il suo *Manifesto*, il 1968 è anche l'anno in cui il mostro sacro del teatro italiano, Giorgio Strehler, scrive e rende noto il documento dal titolo *Esplosione Manifesto Strehler*. Pubblicato a settembre su «Dramma» (rivista considerata di area di centro-destra e antagonista di «Sipario»), quindi circa due mesi prima di quello pasoliniano, il documento avvalora la posizione polemica dal drammaturgo nei confronti di quello spirito rivoluzionario, innovativo, avanguardistico che dilagava nei palcoscenici improvvisati degli anni Sessanta in Italia: «combatterò sempre la forma della rivoluzione per la fama, cioè gli slogan rivoluzionari (parole e fatti, autogestioni, cogestioni, democratizzazione, finte discussioni dialettiche) per poi continuare tutto come sempre, con l'alibi che si è discusso, che si sono cercati gli strumenti». Torna ridondante la parola 'rivoluzione' usata però con connotazione negativa, proprio a determinare il carattere prettamente ideologico e politico di questo manifesto, in cui non c'è spazio per riflessioni strettamente teoriche sul teatro e sulle novità che stanno investendo questo universo. Siamo negli anni della gloriosa alba delle avanguardie, in cui il tradizionale teatro strehleriano comincia

ad entrare in crisi, gradito certo ancora al pubblico più tradizionale e tradizionalista del Piccolo teatro di Milano, ma minato dalle nuove esigenze creative. L' *Esplosione Manifesto Strehler* sigla probabilmente l'inizio di un declino della parabola artistica di Strehler, o meglio, la dichiarata volontà di continuare a rappresentare il suo teatro comprendente i classici e l'amato Brecht.

Nella stessa Milano del 'maestro' Strehler, si agita anche un'altra anima teatrale, completamente estranea al pubblico tradizionale e *impegnato* del Piccolo: stiamo parlando di Giovanni Testori, anche lui autore di un manifesto dal titolo *Il ventre del teatro*, pubblicato sulla rivista «Paragone», diretta da Roberto Longhi, nel giugno dello stesso vivace 1968. Testori si presenta al pubblico come artista eclettico, in grado di spaziare tra la pittura, la narrativa, la drammaturgia e la poesia e con un debole per le borgate milanesi che lo lega ideologicamente a Pasolini. Ci dedicheremo più avanti alle specifiche coincidenze tematiche, stilistiche e artistiche tra i due, in questa sede è invece di fondamentale importanza sottolineare l'esigenza testoriana di riassumere in un manifesto i principi di ordine teorico del suo teatro, manifesto che nonostante contenga l'idea di teatro, le riflessioni sulla lingua e sulla parola e sulla concezione di spettacolo, sembra però rispondere maggiormente alla volontà di marcare lo stato di isolamento artistico e intellettuale del suo autore, all'interno del panorama milanese e nazionale.

Citiamo infine un ultimo ma importantissimo documento che molto probabilmente fu quello che più di tutti suscitò interesse in Pasolini al momento della sua pubblicazione: stiamo parlando di un altro manifesto dal titolo *Per un nuovo teatro,* pubblicato nel novembre del 1966 su «Sipario», la più prestigiosa rivista teatrale dell'epoca, presentato poi a Ivrea nel 1967, in un memorabile convegno e firmato dai nomi più illustri della nuova e dirompente cultura italiana, comprendente critici, attori, musicisti, scenografi e registi.[3] Grazie a questo testo «venne alla luce una bollente, appassionante, magmatica, situazione in cui si affollarono tutte le pulsioni, i desideri, le velleità, le speranze, le voglie di rissa le

[3] I firmatari furono: Corrado Augias, Giuseppe Bertolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda, Virginio Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo De Berardinis, Massimo De Vita, Nuccio Ambrosino, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci e il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo.

proteste gli attacchi al potere o meglio a tutti i poteri, istituzionali, compresi i Teatri Stabili accusati di essere la faccia addomesticata del teatro *colto* o *d'arte*»[4]: tra i bersagli principali c'era anche il già citato Giorgio Strehler.

Il testo presentato ad Ivrea si apre così: «la lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica»; c'è quindi anche qui la volontà di interpretare il teatro in una dimensione più ampia che non si limiti alla sola rappresentazione scenica, ergendolo a strumento di lotta (parola abusata nel lessico politico degli anni Sessanta) e di contestazioni in grado di rompere le barriere imposte dal Potere. Questo manifesto diede voce ai diversi tentativi teatrali che nascevano come esigenze di denuncia politica e sociale nelle cantine, nei garage e in molti i palcoscenici improvvisati di tutta Italia.

Se analizziamo ora nel dettaglio il documento redatto da Pasolini, vedremo come sono facilmente rintracciabili alcuni punti in comune con il testo di Ivrea.[5]

Il primo comma del testo pasoliniano recita: «Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà mai essere il teatro che vi aspettate. Infatti, se vi aspettate un nuovo teatro, lo aspettate necessariamente nell'ambito delle idee che già avete; inoltre, una cosa che vi aspettate, in qualche modo c'è già». L'*incipit* segna subito il carattere di rottura totale rispetto a qualsiasi altra forma di teatro contemporanea e antecedente, calcando la mano sul carattere dichiaratamente polemico rispetto alle altre forme di drammaturgia esistenti. Sempre nel primo comma leggiamo il nome di Bertolt Brecht, autore conosciuto, letto, apprezzato da Pasolini e considerato come l'ultimo grande riformatore di un teatro che però ormai già appartiene ad un passato che non deve e non può più ritornare. Il riferimento ad un importante drammaturgo che effettivamente ha lasciato una traccia indelebile nel mondo del teatro mondiale non è ovviamente casuale. E' vero che quando Pasolini scrive le tragedie e il *Manifesto,* le novità portare dalle geniali riflessioni di autori come Brecht o Beckett appartenessero in qualche modo ad un teatro inteso come superato (soprattutto nell'ambito di un contesto di rottura che caratterizza il *nuovo teatro* degli anni Sessanta) ma queste

[4] I. Moscati, *Pasolini teatro, nell'epoca dei manifesti e del brodo primordiale*, in S. Casi, A. Felice, G. Guccini, *Pasolini e il teatro*, cit., p. 174.
[5] Nello stesso numero di «Sipario» che comprende la pubblicazione del *Manifesto* presentato ad Ivrea, è presente anche l'intervista a Pasolini.

si vanno a sovrapporre alle nuove avanguardie del presente: è il caso dell'esperienza statunitense del Living Theatre (su cui ci soffermeremo più avanti) fondato da Julian Beck, che godette di un notevole successo durante la sua tournèe europea (comprensiva anche di una tappa romana a cui Pasolini partecipò) negli anni Sessanta. «Il Living portava con sé una promessa: *Paradise now*, paradiso ora, che arrivo nel bollore del brodo primordiale che premeva i coperchi delle pentole riformiste».[6]

In Italia invece accenniamo a quella che fu probabilmente l'esperienza più innovativa, vivace, provocatoria e anche l'unica (insieme alle commedie di De Filippo) apprezzata da Pasolini: il teatro di Carmelo Bene, autore-attore-regista, con una sua personale estetica, in grado si miscelare e reinterpretare autori intoccabili come Shakespeare, fino ad arrivare alla rappresentazione dei riti religiosi e delle mitologie ancestrali.

Come è possibile riscontrare da questa breve rassegna, il teatro del Novecento e, in particolare, il *nuovo* teatro degli anni Sessanta è costellato dalla pubblicazione di manifesti, che molto spesso nascono dall'esigenza dei propri autori di sottolineare scelte ideologiche, personali e politiche più che prettamente teoriche ma che comunque documentano il clima di fermento culturale in cui collocare la genesi del manifesto di Pasolini che, nonostante possa essere riconosciuto come una voce fuori dal coro, rimane storicamente una forma comunicativa propria delle avanguardie e, come queste, si rivolge agli intellettuali più irrequieti e animati da una forte passione civile.

Il documento di Pasolini ci consegna delle chiare *indicazioni* per decifrare e interpretare la sua idea di teatro e di come debba essere considerato lo spettacolo teatrale, soffermandosi subito su chi dovranno essere i prescelti spettatori:

> I destinatari del nuovo teatro non saranno i borghesi che formano generalmente il pubblico teatrale: ma saranno invece *i gruppi avanzati della borghesia*. […]Una signora che frequenta i teatri cittadini, e non manca mai alle principali "prime" di Strehler, di Visconti o di Zeffirelli, è vivamente consigliata a non presentarsi alle rappresentazioni del nuovo teatro. […]Per *gruppi avanzati della borghesia* intendiamo le poche migliaia di

[6] I. Moscati, *Pasolini teatro, nell'epoca dei manifesti e del brodo primordiale*, cit., p. 175.

> intellettuali di ogni città il cui interesse culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma reale.

L'indicazione di un pubblico ristretto in grado di capire, di ascoltare e di apprezzare un teatro di parola, scritto in versi, in una lingua definita di poesia, diventa necessaria per tentare la rinascita del teatro e il superamento dello spettacolo teatrale provinciale e accademico. Questa nozione sembra escludere del tutto quella classe operaia e quella schiera di 'ultimi' tanto amati da Pasolini soprattutto nel suoi lavori degli anni Cinquanta, ma in realtà l'autore ci spiega in due commi (definiti come i due punti fondamentali dell'intero manifesto) come:

> Il teatro di Parola - che, come abbiamo visto, scavalca ogni possibile rapporto con la borghesia, e si rivolge solo ai gruppi culturali avanzati[7] - è il solo che possa raggiungere, non per partito preso o retorica, ma realisticamente, la classe operaia. *Essa è infatti unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati*. È questa una nozione tradizionale e ineliminabile dell'ideologia marxista e su cui sia gli eretici che gli ortodossi non possono non essere d'accordo, come su un fatto naturale.
> 16) Non fraintendete. Non è un operaismo dogmatico, stalinista, togliattiano, o comunque conformista, che viene qui rievocato. Viene rievocata piuttosto la grande illusione di Majakowsky, di Esenin, e degli altri commoventi e grandi giovani che hanno operato con loro in quel tempo. Ad essi è idealmente dedicato il nostro nuovo teatro.

E' la borghesia il vero motore che muove Pasolini nella stesura del *Manifesto*, testo che va inteso sempre più non come una mera dichiarazione teorica ma come strumento attraverso cui l'autore può portare avanti la sua polemica contro la società borghese e stimolare la riflessione e il pensiero della collettività: per questo accennavamo prima all'impossibilità di leggere e interpretare le sei tragedie solo ed esclusivamente attraverso la lente di ingrandimento del *Manifesto*. «Il *Manifesto*, al contrario delle tragedie, è pensato strumentalmente non secondo una prospettiva rigorosa di teoria teatrale, ma secondo quell'impegno

[7] Per *gruppi avanzati della borghesia,* Pasolini intende quella schiera di giovani rivoluzionari che tentavano attraverso nuovi esperimenti teatrali di mettere in scena il fermento politico e sociale che vivevano.

di analisi sociale e politica più ampia che si sta profilando in maniera sempre più netta e lucida nel lavoro di Pasolini».[8]

La polemica più esplicita e dichiarata del documento è quella nei confronti degli altri teatri egemoni negli anni Sessanta: quello definito "della Chiacchiera"[9] e quello "del Gesto e dell'Urlo" che corrispondono rispettivamente al teatro borghese tradizionale e alle avanguardie emergenti.

> Il nuovo teatro si definisce di "Parola" per opporsi quindi:
> I) al teatro della Chiacchiera, che implica una ricostruzione ambientale e una struttura spettacolare naturalistiche
> II) Per opporsi al teatro del Gesto o dell'Urlo, che contesta il primo radendone al suolo le strutture naturalistiche e sconsacrandone i testi: ma di cui non può abolire il dato fondamentale, cioè l'*azione scenica* (che esso porta, anzi, all'esaltazione). Da questa doppia opposizione deriva una delle caratteristiche fondamentali del "teatro di parola": ossia (come nel teatro ateniese) la *mancanza quasi totale dell'azione scenica*. La mancanza di azione scenica implica naturalmente *la scomparsa quasi totale della messinscena* - luci, scenografia, costumi ecc.: tutto sarà ridotto all'indispensabile.

«Il mandato strategico di questo testo era attivare la pratica d'un problematico 'teatro di Parola' che non esisteva ancora e che, una volta attuato, avrebbe aumentato la pluralità dei 'teatri', distinguendosi tanto dal teatro ufficiale, detto 'della Chiacchiera', che dal teatro delle avanguardie, detto 'del Gesto e dell'Urlo'».[10]

La questione dell'azione scenica si delinea come un nodo della drammaturgia pasoliniana ancora da sciogliere. Le dichiarazioni estremiste dell'autore, il suo radicalismo che lo spinge a teorizzare un teatro in cui l'aspetto corporale rimanga marginale, non corrisponderà mai esattamente a ciò che avviene nella messa in scena reale, in cui vedremo come la parola e il corpo andranno a rivestire ruoli e funzioni complementari e paritarie, integrandosi e completandosi a vicenda: il teatro è il luogo dove la parola e il corpo si

---

[8] S. Casi, *Il teatro di Pasolini: teoria vs drammaturgia*, in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 187.
[9] Pasolini qui riprende una definizione coniata da Moravia in un articolo pubblicato su «Sipario», nel numero di gennaio 1967, riflettendo sulla decadenza del teatro dovuta alla decadenza del testo e della parola, parla proprio di «teatro della chiacchiera simbolica in cui il dramma si svolge fuori dalle parole mentre le parole non debbono mai in alcun caso, essere drammatiche».
[10] G. Guccini, *(S)velare il «Manifesto»* in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 205.

combattono. Analizzeremo più avanti come (per esempio nell'inizio e nel finale di *Orgia*) a volte Pasolini si affidi alla potenza della corporeità e al significato che il corpo può assumere nel silenzio assoluto che domina la scena. A confermare l'importanza che esso riveste nel teatro pasoliniano, ci soffermiamo sulle riflessioni dell'autore riguardo alla figura dell'attore inteso come uomo di cultura che intenda e capisca fino in fondo il testo in versi e non si limiti a recitarlo.

L'interprete, infatti: «non dovrà più, dunque, fondare la sua abilità sul fascino personale (teatro borghese) o su una specie di forza isterica e medianica (teatro antiborghese) sfruttando demagogicamente il desiderio di spettacolo dello spettatore (teatro borghese), o prevaricando lo spettatore attraverso l'imposizione implicita del farlo partecipare a un rito sacrale (teatro antiborghese)».[11] Questo però non esclude affatto la centralità dell'aspetto corporale, ma anzi sottolinea come l'interpretazione dell'attore debba essere completa e in grado di amplificare sia l'aspetto vocale che quello visivo. Parola e corpo convivono e, a volte, coincidono nelle sei tragedie anche se può suonare anomalo considerata la forza e l'impeto con cui Pasolini sottolinea la centralità della componente verbale dei suoi testi, ma la rilevanza che l'autore conferisce alla scelta delle parole non comporta un annullamento della fisicità: le parole devono essere intese, interpretate e comprese pienamente dall'attore e dal pubblico mentre il corpo è lì, sul palco, a testimoniare e denunciare scandali e disagi. Stefano Casi ha notato come in «ogni tragedia, con diversi gradi di intensità, ha al suo centro un corpo che soffre e che dà scandalo. Per esempio in *Affabulazione* il padre, malato, vuole vedere il figlio nudo, esibendo la propria nudità e arrivando a ucciderlo con un coltello in un contesto di morbosa allusività. In *Porcile* il ragazzo, malato, ha rapporti con i maiali. In *Orgia* un uomo, malato, sevizia e tortura la moglie…».[12]

Sono rintracciabili in alcuni saggi contenuti in *Empirismo eretico* le critiche pasoliniane sull'atteggiamento superficiale assunto dalla cultura italiana nei confronti dell'oralità. Attraverso il teatro (strumento sicuramente più delicato e complesso rispetto al cinema, perché comporta una scrittura differente e soprattutto una messa in scena) tenta di conferire alla parola un «doppio valore

---

[11] P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2496.
[12] S. Casi, *Il teatro di Pasolini: teoria vs drammaturgia*, cit., p. 184.

[…] è lo strumento della razionalità borghese, e per questo il corpo deve ribellarsi a lei, ma la parola puà tornare a risuonare di quella vocalità originaria che condivide con linguaggio poetico».[13]

Si può constatare quindi che è attraverso il corpo (soprattutto se legato alla sfera sessuale) che la tragedia si compie. L'autore necessita delle parole e della poesia per far esprime i suoi personaggi, che molto spesso rivestono il ruolo di suoi personali alter ego, ma anche della centralità della componente fisica che completa il dramma.

Pasolini è incline ad assumere posizioni così radicali per evidenziare la sua distanza dal teatro contemporaneo; basti pensare alla spiegazione che dà del teatro come rito culturale:

> Rivolgendosi a destinatari di "gruppi culturali avanzati della borghesia", e, *quindi*, alla classe operaia più cosciente, attraverso testi fondati sulla parola (magari poetica) e su temi che potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico - il teatro di Parola nasce ed opera totalmente nell'ambito della cultura. Il suo rito non si può definire dunque altrimenti che RITO CULTURALE.[14]

Il *Manifesto* in realtà si presenta come un documento indiscutibilmente rivoluzionario e innovativo nell'acceso dibattito teatrale diffuso nella cultura degli anni Sessanta (come le riflessioni sui ruoli che spettatori e attori devono assumere per la riuscita della tragedia) ed è anche indubbio che Pasolini credeva fortemente che la rinascita del teatro fosse possibile solo puntando sul testo e sulla parola.[15] Molte delle forti affermazioni teoriche (soprattutto quelle riguardanti la rinuncia dell'autore alla messa in scena con la scomparsa quasi totale di luci, scenografia, costumi ecc…) saranno tuttavia destinate a rimanere strumenti di protesta nelle mani dell'autore ma poco attuabili nelle realtà. La forza del *Manifesto* risiede anche nella sua ambiguità, nelle sue contraddizioni (conformi alla personalità e

---

[13] M. A. Bazzocchi, *Pasolini: il corpo in scena*, in *Contributi per Pasolini*, cit., p. 9.
[14] P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2499-2500.
[15] Già nel 1966, nell'articolo *Amo troppo scrivere per il teatro*, pubblicato su «Sipario», Pasolini scriveva: «Se dovessi essere un uomo di teatro lo sarei in modo molto tradizionale. Punterei tutto sulla parola, non cercherei di sfuggire a questo fatto centrale del teatro attraverso forme mimetiche e avanguardistiche o espressionistiche a via dicendo. Non mi piacerebbe semplicemente. Amerei un teatro fondato sulla parola, quello cioè che in Italia non è possibile». Cfr. P.P. Pasolini, *Amo tropo per scrivere per il teatro*, in «Sipario», 247, novembre 1966, p. 6.

alle scelte artistiche del suo autore): è un testo sfuggente, difficile da collocare, ma a nostro parere, bisogna inquadrarlo nelle ampie riflessioni pasoliniane di quegli anni, in polemica contro la cultura di massa, da salotto, contro l'emergente omologazione portata dal capitalismo e della televisione.

Gerardo Guccini, confermando l'idea che il *Manifesto* debba essere letto non strettamente come una dichiarazione teorica, rintraccia in esso anche un funzione pedagogica, maieutica, che, come già analizzato nei paragrafi precedenti, era particolarmente cara a Pasolini, che sperava di plasmare e formare una generazione (esattamente ciò che era avvenuto con i giovani allievi dell' *Academiuta* di Casarsa, circa vent'anni prima), quella del '68, che effettivamente credeva nella forza e nella possibilità di un cambiamento. «Le motivazioni esplicite del *Manifesto* non riguardano le esperienze prettamente drammaturgiche dell'autore, ma quella pulsione pedagogica che accompagna tutta l'opera pasoliniana, dalle esperienze a Casarsa fino alle rubriche giornalistiche, che costituiscono il più immediato antecedente del "teatro di Parola"». [16] In effetti, seguendo il ragionamento e la lettura di Guccini, anche la decisione di optare per un teatro di Parola, diventa ancora più forte: attraverso esso l'autore può indirizzare il suo pubblico designato, i cosiddetti *gruppi avanzati della borghesia*, alla pratica scenica della parola, trattando tematiche e argomenti affini alle loro attese e ai loro interessi politici, culturali e sociali. Probabilmente l'insuccesso a cui il teatro pasoliniano andò incontro lascia pensare che l'autore fallì il suo tentativo pedagogico, non riuscendo ad attirare nella sua platea quelle frange attive politicamente e potenzialmente in grado di apprezzare le tragedie e attingere da queste per ulteriori dibattiti sociali.

Se isoliamo gli espliciti contenuti teorici del *Manifesto*, emerge l'idea di un teatro schematico, spesso in conflitto con le stesse sperimentazioni drammatiche di Pasolini, mentre se contestualizzato all'interno del dialogo (e non solo delle critiche) che l'autore instaurò sia con le nuove generazioni sia con le pulsioni avanguardistiche o più tradizionaliste che animavano il dibattito teatrale degli anni Sessanta, si deduce che il *Manifesto* (come il concepimento delle sei tragedie) sia la sintesi, la risposta personale di un grande umanista, generata da

[16] G. Guccini, *(S)velare il «Manifesto»*, cit., p. 205-206.

un’ampia riflessione sociale, politica, antropologica e soprattutto culturale dell’intero Paese.

1.5 LA LINGUA DI POESIA COME STRUMENTO DI PROTESTA

Per capire a fondo le mille sfumature del Pasolini linguistica, dobbiamo partire da una rapida analisi dalle scelte dialettali adottate nelle opere poetiche e narrative.

Nato a Bologna «biograficamente senza dialetto»,[1] da una madre friulana e un padre emiliano, Pasolini sceglie il friulano per il suo esordio poetico (*Poesia a Casarsa*, 1942). L'aspetto più seducente di questo idioma e in particolare di quello di Casarsa, paese natale della madre Susanna, risiede nella sua mancata attestazione scritta: è, infatti, la lingua dei contadini, tramandata solo oralmente di generazione in generazione, una lingua vergine, non ancora corrotta da una coscienza poetica, priva di una tradizione letteraria. Antropologicamente il casarsese è la lingua di un mondo arcaico, legata alla vita contadina, ad una società rurale nella quale rivivono i valori della tradizione popolare. Oltre all'interesse propriamente linguistico che cattura l'attenzione di Pasolini, il casarsere tocca anche le corde emotive del poeta: è la lingua della madre, in grado di tenerlo legato per sempre all'universo materno. La sfera emotiva legata al Friuli costituisce uno dei pochi punti di riferimento saldi che rimarrà immutata nel labirinto della scrittura pasoliniana.

Nei romanzi romani *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), Pasolini invece rifiuta i linguaggi letterari immobili o tradizionali e preferisce attingere dalle varietà dialettali e gergali delle classi subalterne italiane e in particolare, romane. Per quanto riguarda il romanesco, lo scrittore riconosce in esso due aspetti ben distinti: uno plebeo e uno colto, il primo parlato nelle periferie, nei mercati, per le strade e il secondo parlato dalla classe dirigente. Per la sua narrativa, l'autore decide di prediligere il primo e con il protagonista di *Ragazzi di vita*, intende «creare un proprio parlante in cui ritornare e da cui risalire al livello di una coscienza letteraria dove esprimerlo con tutta la sua esperienza popolana, primitiva».[2]

---

[1] T. De Mauro, *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 155.
[2] P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del '900*, in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Torino, Einaudi, 1985, p. 73.

Le scelte dialettali adottate dal giovane Pasolini, vanno intese come il primo importante segno di rottura rispetto alla tradizione letteraria italiana, a quella linea media e mediocre di cui parlerà poi nell'articolo del 1964.

Gianfranco Contini, punto di riferimento critico e linguistico di Pier Paolo sin dai tempi della giovinezza,[3] scrive:

> La poesia dialettale di Pasolini non ha nulla in comune con quella più o meno connessa col verismo regionale ottocentesco: la sua cultura è nettamente simbolistica, ed egli può tradurre in friulano da Rimbaud o da T.S. Eliot. […] Naturalmente i due romanzi romani, cioè le miglior prove narrative di Pasolini è un fatto tra i più interessanti del passato decennio, appartengono al cosiddetto neorealismo e per questo aspetto trovano appoggio in motivazioni, se non politiche, ideologiche: nel caso particolare il marxismo.[4]

La lunga ricerca linguistica pasoliniana, iniziata con *Poesie a Casarsa*, proseguita con i romanzi romani, con la pubblicazione de *Le ceneri di Gramsci* (1957) e mai terminata, «si offre al lettore in un flusso pressoché ininterrotto di approfondimenti, arricchimenti e ridimensionamenti»,[5] ma, nonostante questo aspetto magmatico, è possibile individuare alcuni nuclei fondamentali attorno ai quali ruotano le ricerche pasoliniane. In primo luogo appare lampante la predilezione poetica per il dialetto friulano, interpretato come una parlata «così acremente estranea ai dialetti italiani, ma così piena di dolcezza italiana»,[6] che va a contrapporsi ad una lingua letteraria italiana ormai logorata, svuotata della sua espressività. Questo dualismo tra dialetto e lingua sottintende il pensiero dell'autore che inizialmente nega una possibile conciliazione tra i due codici e interpreta il dialetto come fattore estraneo alla lingua letteraria, come fosse un elemento di rottura rispetto alla tradizione. Pasolini scrive: «c'è nel poeta dialettale medio il terrore di essere linguisticamente diverso. Di non obbedire

---

[3] Fu proprio Gianfranco Contini a recensire per primo *Poesie a Casarsa* e rimane subito impressionato dalle scelte linguistiche adottate del giovane poeta. Nella sua recensione, il critico usò la parola 'scandalo', termine destinato a tornare frequentemente nella vita di Pasolini: «Il friulano della *Poesie a Casarsa* era scandaloso perché nato da una Koinè letteraria determinata dalla necessità di rendere ad una lingua fino a quel punto orale, la dignità, la necessità della lingua scritta». Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini,* cit., p. 91

[4] G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Santoni, 1968, pp.1025-1026.

[5] R. Monti, *Lineamenti di una ricerca linguistica dal Friuli a «Le ceneri di Gramsci»*, «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura», 35 (1985), p. 38.

[6] P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 108.

rigidamente a quel codice d'onore linguistico che è dell'anonimo anche più scanzonato. E la sua più grande ambizione è quella di annullarsi nell'anonimia, farsi inconscio demiurgo di un genio popolare della sua città o del suo paese, portavoce di una assoluta allegria locale».[7]

Il secondo aspetto cruciale è lo sperimentalismo linguistico insito nelle opere pasoliniane, inteso «come procedimento atto a spezzare i canoni retorici e aristocratici che imprigionano il registro letterario e perciò come strumento in grado di creare una necessaria sintonia tra l'intellettuale e la realtà sociale circostante».[8] Va quindi ad attenuarsi la visione antitetica pasoliniana su lingua letteraria e dialetto e il campo d'indagine si sposta dall'analisi linguistica vera e propria alla ricerca di una lingua di cui servirsi. Lo sperimentalismo pasoliniano comprende linguaggi molto diversi tra loro, dal pittorico al musicale, dal filmico al verbale.

L'autore friulano fu sempre un vigile osservatore e critico delle variazioni che avevano sconvolto l'assetto linguistico e culturale italiano, «cerca le zone *calde,* cerca i punti in cui le correnti si mescolano e si è travolti dai mulinelli, cerca le linee di frattura, i punti di tensione da cui trarre i materiali che servano ad esprimere la contraddizione. Li cerca per esprimere, li cerca come oggetto di studio».[9]

Concentrandoci ora sulle scelte linguistiche adottate per scrivere le sei tragedie, fissiamo come punto di partenza il 26 dicembre 1964, quando, sulla rivista «Rinascita», Pier Paolo Pasolini firma l'articolo *Nuove questioni linguistiche* che apre il dibattito su uno dei temi prediletti della sua ricerca critica e saggistica: il rapporto tra letteratura e lingua. Le sue riflessione gettano le radici, ancora una volta, nel pensiero di Antonio Gramsci e nella sua teoria secondo cui la lingua è lo specchio dei mutamenti in corso nella società. In questa sede ci soffermeremo su un aspetto in particolare dell'attività gramsciana spesso sottovalutato e poco esplorato, cioè la sua attività di critico teatrale che inizia intorno al 1916. Come per il giornalismo militante, l'intellettuale e politico sardo

---

[7] Ivi, p. 49.
[8] R. Monti, *Lineamenti di una ricerca linguistica dal Friuli a «Le ceneri di Gramsci»*, cit., p. 43.
[9] Ivi, p. 161.

pone al centro delle sue riflessioni teatrali, oltre alle motivazioni politiche,[10] il fattore linguistico, «non solo come cartina di tornasole della mancata o raggiunta felicità dei risultati, ma, con una sensibilità e idee che lo portano ben oltre la lezione dei suoi diretti maestri di glottologia, come premessa, mezzo e risultante dell'elaborazione e circolazione di cultura intellettuale».[11] Tra le riflessioni gramsciane sull'esistenza di un teatro nazionale, si fa largo il problema della mancata unità linguistica italiana. Il Paese è, infatti, scisso tra la graduale frantumazione dei diversi dialetti e la volontà di costruire una lingua comune e comprensibile a tutti. Solamente un profondo mutamento delle condizioni sociolinguistiche della società poteva consentire la nascita di un teatro italiano che parlasse di fatti reali, vivi e concreti, attraverso una lingua accessibile ad un pubblico il più possibile vasto. Il poeta friulano, per quanto riguarda le riflessioni sulla lingua, riprende da Gramsci sia l'idea dell'importanza del fattore linguistico per la riuscita dell'opera sia il nesso tra lingua e società.

Quando Pasolini scrive l'articolo *Nuove questioni linguistiche* siamo nella metà degli anni Sessanta, gli anni del *boom* economico del nostro Paese e del repentino processo di industrializzazione, ma il dibattitto sull'esistenza di una lingua nazionale e sui mutamenti a cui essa è costantemente soggetta non si è ancora esaurito. Con l'articolo pubblicato su «Rinascita», l'autore identifica la lingua italiana, riconosciuta fino ad allora con la lingua della borghesia che «per ragioni storiche determinate non ha saputo identificarsi con la nazione, ma è rimasta classe sociale: e la sua lingua è lingua delle sue abitudini, dei suoi privilegi, delle sue mistificazioni, insomma della sua lotta di classe».[12] Il poeta friulano delinea, inoltre, un storia della letteratura italiana del Novecento come storia del rapporto tra gli scrittori e tale lingua, giudicata «impossibile, infrequentabile»[13] e definisce il tentativo degli autori contemporanei di allargare il repertorio linguistico come «un contributo a una possibile lingua nazionale

---

[10] Sulla valenza politica e sociale del teatro secondo Gramsci cfr. G. Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972.
[11] T. De Mauro, *L'Italia delle Italie*, cit., 1987, p. 49.
[12] P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, in O. Parlangeli, *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paideia, 1971, p.81. Il saggio pasoliniano è stato raccolto anche in P.P. Pasolini *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in Id. *Saggi sulla letteratura e sulla società*, vol.1, cit., pp. 1241-1683.
[13] *Ibidem.*

attraverso l'operazione letteraria».[14] Il tentativo è però, agli occhi di Pasolini, palesemente naufragato, generando una crisi linguistica da interpretare come spia dei cambiamenti antropologici che stanno sconvolgendo la società italiana.

> Ci troviamo dunque in un momento della cultura imponderabile, in un vuoto culturale, popolato da scrittori ognuno dei quali non fa che seguire una propria storia particolare, come un'isola linguistica o un'area conservatrice. Non si tratta della solita crisi, ma di un fatto tutto nuovo che evidentemente si ripercuote dalle strutture della società. Bisognerà dunque uscire dalla letteratura, e mettere in stretto contatto fra loro due scienze che con letteratura confinano: la sociologia e la linguistica.[15]

Questo vuoto culturale, negli ultimi anni, aveva generato l'osmosi del linguaggio critico italiano non più con il latino ma con il linguaggio tecnologico della civiltà industrializzata che tende ad omologare tutte le tipologie di linguaggio (politico, critico, letterario, pubblicitario, giornalistico). La nuova lingua, che prevede anche un nuovo tipo di cultura, nasce nella zona più industrializzata del nostro Paese, il Nord, e si diffonde, grazie ai rapporti di tale industrializzazione, nel resto dell'Italia. Nel corso degli anni Cinquanta, in campo linguistico-letterario, l'asse Roma – Firenze aveva goduto di una notevole fortuna, soprattutto il cosiddetto italo-romanesco si era affermato, grazie, in particolare, ai capolavori del neorealismo, come lingua egemone nel cinema[16] e nella letteratura italiana. Il dilagare del linguaggio tecnologico, secondo Pasolini, ribalta completamente la situazione, conferendo all'asse Torino-Milano il primato per la divulgazione della nuova cultura.

Pasolini sintetizza le caratteristiche principali di questo nuovo italiano in tre punti:

---

[14] Ivi, p. 87.

[15] Ivi, p. 91

[16] Sull'uso del dialetto romanesco nel cinema si veda: F. Onorati-M. Teodonio, *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001; S. Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere 1992; S. Raffaelli, *Il cinema in cerca della lingua. Vent'anni di parlato filmico in Italia,* in G. P. Brunetta*, Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996*,* pp. 309-35. F. Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006; M. Verdone, *Cinema e dialetto a Roma*, in *Il romanesco ieri e oggi*. Atti del convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università di Roma "La Sapienza", a cura di T. De Mauro, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 239-47.

> 1) Una certa propensione alla sequenza progressiva, il che comporterà una maggiore fissità nei diagrammi delle frasi italiane, la caduta di molte allocuzioni concorrenti, col prevalere di una allocuzione che per caso o per ragioni di uso sia più cara ai più autorizzati utenti di linguaggi tecnici, ossia in prevalenza ai torinesi e ai milanesi. […] Tutto sommato si tratterà di un impoverimento di quell'italiano che era finora così prodigo della propria ricchezza [...].
> 2) La cessazione dell'osmosi col latino […].
> 3) Il prevalere del fine comunicativo sul fine espressivo, come in ogni lingua di alta civilizzazione di pochi livelli culturali, insomma omogeneizzata intorno a un centro culturale irradiatore insieme di potere e lingua.[17]

All'orizzonte si delinea quindi la lingua del futuro, voluta dal neocapitalismo e dai tecnocrati che ha avuto la meglio sul latino degli umanisti. Davanti a tutto questo, un letterato non ideologicamente borghese, come si professa Pasolini, deve reagire cercando di comprendere con assoluta chiarezza la reale situazione sociale e politica che vive il paese e che genera tali mutamenti culturali.

Quando l'articolo in questione viene pubblicato su «Rinascita», nasce subito un dibattito linguistico che vede la partecipazione dei maggiori intellettuali del panorama culturale del tempo (Arbasino, Citati, Barbato, Calvino, Moravia, Eco).[18] Non mancarono le critiche nei confronti di Pasolini:

> Chi risponde da destra e chi da sinistra, chi in nome della letteratura ferita e chi in nome della stessa tecnica oltraggiata, chi perché si giudica già più avanti e chi perché è orgoglioso d'essere rimasto indietro. La nuova lingua, ammesso che sia veramente nata, non è stata accolta da feste e confetti rosa, fiocchi all'uscio e volti sorridenti, ma da alzate di spalla e ironici sdegni.[19]

Per rispondere a chi lo accusa di eccessiva severità o di aver svalutato il ruolo della letteratura, Pasolini risponde con un secondo articolo pubblicato sul «Giorno» il 6 gennaio 1965, quindi appena dieci giorni dopo la pubblicazione di *Nuove questioni linguistiche*. Questa risposta ci interessa particolarmente perché aiuta a capire, al di là delle questioni sociali e antropologiche, a che punto è la ricerca linguistica pasoliniana all'inizio del 1965:

---

[17] P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, cit., p. 99.
[18] Per un quadro completo degli scritti relativi all'articolo di Pasolini cfr. Ivi.
[19] A. Barbato, *Pasolini sciacqua i panni nel Po*, «Espresso», 17 gennaio 1965.

> Quanto a me, ripeto, sono in piena ricerca. Non rinnego affatto il mio lavoro degli Anni Cinquanta, e non accetto le critiche moralistiche che in nome del "marxista perfetto" mi muovevano gli stalinisti di allora. Sento tuttavia superata, oggi, quell'operazione di scavo in materiali sub – linguistici che è stata poi l'operazione principe della letteratura impegnata. Occorrono evidentemente altri strumenti conoscitivi. Ma quali?[20]

La domanda conclusiva è emblematica per comprendere a pieno gli anni di lavoro di Pasolini tra il 1960 e il 1967. In questo periodo si verifica il passaggio dalla stagione che va sotto il segno della raccolta delle *Ceneri di Gramsci* (1957), dal periodo cioè dello scontro tra 'passione' e 'ideologia', alla presa di coscienza di una crisi profonda che sta colpendo l'Italia, con l' elaborazione di un discorso disperato e lucido sul futuro capitalistico. Le scelte ideologiche e artistiche dello scrittore nel periodo compreso tra *Il vangelo secondo Matteo* (1964) e *Uccellacci e uccellini* (1966) fino ad arrivare all'elaborazione del *corpus* delle sei tragedie, racchiudono gli archetipi strutturali dai quali nasce il secondo ciclo pasoliniano, di si è già parlato nei paragrafi precedenti, «quasi che Pasolini avesse cercato di trovare nei tragici greci le risposte ai problemi ideologici della realtà che lo comprimeva con la sua ambiguità».[21] Con *Uccellacci e uccellini*, il regista si congedava dal mondo raccontato in *Accattone* (1960) e *Mamma Roma* (1962), un mondo che stava perdendo la sua bellezza e la sua innocenza, soffocato dalla modernità neocapitalista pronta ad annientare quella sottocultura popolare amata e raccontata da Pasolini negli anni Cinquanta. A chi gli chiede il motivo per cui non scrive più romanzi o racconti, Pasolini risponde di aver perso fiducia nei generi letterari chiamando in causa la degradazione del sottoproletariato romano; afferma che «siccome uno scrittore deve essere sempre realistico, il non riconoscere più una determinata realtà inficia in toto la vocazione e la prassi narrativa»[22] e spiega come il teatro invece gli consenta di fare nello stesso tempo poesia e romanzo: poesia perché scrive tragedie in versi, romanzo perché racconta una storia:

---

[20] P. P. Pasolini, *Lo ripeto: sono in piena ricerca*, in O. Parlangeli, *La nuova questione della lingua*, cit., p. 109.
[21] L. Martellini, *Introduzione a Pasolini*, cit., p. 108.
[22] E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 217.

> È a questo punto che io mi sono in parte spaventato e inalberato e non ho più voluto continuare a fare dei film semplici, popolari, perché altrimenti sarebbero stati in un certo senso manipolati e sfruttati dalla civiltà di massa. E a quel punto ho fatto dei film più difficili, cioè ho cominciato con *Uccellacci e uccellini*, l'*Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea*, insomma un gruppo di film più aristocratici e difficili, tali insomma che erano difficilmente sfruttabili.[23]

Ancora meno sfruttabile sarebbe stato il teatro ed è per questo che in questi anni l'esperienza cinematografica e la parola teatrale si intersecano influenzandosi a vicenda al punto che è pressoché impossibile separare i due generi. *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Orgia* (1966-68), *Affabulazione* (1966), *Porcile* (1969), , *Medea* (1970), *Calderón* (1966-73) sono le tappe principali di questo percorso.

L'elaborazione di testi teatrali pasoliniani non va scissa dalla produzione letteraria e filmica ma è da considerarsi nel quadro di una complessiva evoluzione del discorso espressivo dell'autore. Sperimentando il teatro in versi, Pasolini non vuole semplicemente essere considerato anche un autore di teatro ma sente l'esigenza di portare all'attenzione degli intellettuali quella drammatica mutazione radicale che sta vivendo il mondo e l'Italia e che egli aveva presagito visceralmente.

Il tema centrale attorno al quale ruotano le tragedie pasoliniane è la sacralità dell'esistenza che si manifesta nel nucleo familiare e nella vita sociale. Egli aveva l'idea che il nuovo potere neocapitalista, violando storici valori morali, oltraggiasse in maniera irreversibile la società e, come sottolineato in precedenza, la lingua: «Pasolini intendeva dar voce lirica e drammatica agli effetti di quell'oltraggio. Il teatro pasoliniano, nasce così sacrale monologante – privo di uscite di sicurezza. E le sei tragedie paiono l'una corollario dell'altra, ruotando attorno a rapporti conflittuali tra padri e figli, alle utopie politiche della gioventù, ai rischi autoritari della civiltà di massa».[24]

Nel *Manifesto per un nuovo teatro* Pasolini al punto sette traccia la definizione esatta della lingua usata per i suoi testi drammaturgici: «il nuovo teatro si vuole definire, sia pur banalmente e in stile da verbale, "teatro di parola"»[25]; con ciò

---

[23] P. P. Pasolini, *Lettere. 1955-1975*, cit., p. 607.
[24] E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 395.
[25] P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», 9 (1968).

l'autore intende un teatro in cui la parola, ormai sovrastata dalla chiacchiera del teatro borghese e dall'urlo delle avanguardie, sia il cuore pulsante della rappresentazione intesa non come rito teatrale ma unicamente come rito culturale poiché l'origine, la motivazione e gli obiettivi di questo devono essere essenzialmente culturali. Come detto, elementi come la pronuncia e il codice linguistico svolgono un ruolo d'importanza primaria in nome del rispetto della lingua parlata da un pubblico reale. Pasolini teorizza un teatro in cui la parola ha un valore fondamentale e paritetico rispetto al corpo e alla presenza fisica, il cui uso deve essere considerato «necessario non perché a teatro sarebbe naturale parlare o perché sia imprescindibile, ma perché la parola è portatrice di senso, e come tale non può essere data per acquisita una volta per tutte, deve essere riconquistata e risignificata ogni volta.»[26]

Le tragedie pasoliniane non obbediscono a una struttura drammaturgica canonica, ma rispondono ad una struttura che lascia pensare ad una sorta di teatro delle confessioni, in cui i personaggi, strumenti attraverso cui l'autore esterna il suo pensiero, sono come ossessionati dal bisogno di dire tutto, di non lasciare niente di nascosto, al di là di qualunque convenzione drammaturgica. Lo stile però «non risulta verboso perché la proliferazione di parole corrisponde al farsi del dramma nel momento stesso in cui l'autore lo pensa».[27]

Inteso quindi come rito culturale, il teatro diventa il luogo in cui ogni cosa può essere svelata attraverso la Parola, con la P maiuscola, ontologicamente tesa verso quella perduta verità cui intendeva riportarsi, sebbene serrata nelle armature della sua incertezza e confusa tra le "chiacchiere" del teatro borghese e il nuovo italiano nazionale che «vagisce nella aziende del Nord».[28]

Ciò che mi preme evidenziare è come l'esigenza dell'autore di esprimersi attraverso tragedie in versi sia legata al rifiuto della lingua parlata dalla massa in un momento di crisi, di passaggio, di cambiamento nella sua parabola artistica. Era già da tempo che Pasolini non scriveva poesia:[29] ora il suo obiettivo è

---

[26] S. CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 138.
[27] L. Ronconi, *Un teatro borghese. Intervista a Luca Ronconi*, in P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. XV.
[28] P.P. Pasolini, *Vagisce appena il nuovo italiano nazionale*, «Il Giorno», 3 febbraio 1965 in O. Parlangeli, *La nuova questione della lingua*, cit., p. 170.
[29] Cfr. A. Panicali, *Il teatro di parola: mito e rito*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2004, pp. 44-45.

sperimentare forme poetiche nel cinema e nel teatro. Ciò che lo sprona verso questi tentativi è sia la passione per il verso poetico sia la minaccia dell'incombere della lingua tecnico-scientifica propria della cultura di massa. Da qui nasce il pretesto di scrivere in versi attraverso personaggi teatrali, «perché era entrata in crisi la poesia come genere lirico, ma non il linguaggio poetico».[30] Per il suo teatro egli sceglie un linguaggio che sia prima di tutto poetico, in versi, in cui la Parola è usata al massimo della sua espressività: l'impressione è che Pasolini non cerchi di scrivere in una lingua che possa essere riconosciuta come "lingua del teatro". Nel complesso, il teatro di Parola presenta un «italiano allineato alla norma, privo di inflessioni dialettali, organizzato prevalentemente in un metro libero, nel quale il verso discorsivo, lungo, ricorda la forma dei componimenti di *Trasumanar e organizzar* (1971)».[31]

Tra le varie attività svolte tra il 1960 e il 1965, Pasolini tiene sul settimanale «Vie Nuove» una rubrica in cui dialoga con i lettori riguardo a tematiche letterarie, sociali, linguistiche e politiche. E' su queste pagine che il poeta, rispondendo ad una lettrice, spiega, per la prima volta, quale dovrebbe essere la lingua parlata dagli attori:

> La lingua del teatro è invece una lingua per definizione sincronica […] Si può avere un teatro (in versi) tutto scritto nel linguaggio della poesia: ma il punto di partenza, esplicito o implicito, rappresentato o alluso, è sempre sostanzialmente sincronico con gli altri linguaggi di un dato momento storico […]. Ora in Italia manca il presente del linguaggio teatrale. Questo è un problema che gli attori e i registi italiani non sentono: e poi risentono dell'impopolarità del teatro e dell'impossibilità di un teatro italiano. Essi credono che basti pronunciare gli o e gli e brevi o lunghi al momento giusto, far sentire le doppie, sonorizzare equamente gli s ecc. ecc.: curare insomma l'assoluta purezza rispetto a ogni possibile pronuncia dialettale per essere a posto: mentre, eseguendo alla perfezione tutto questo, compiono un'operazione mostruosa e realizzano una lingua che nessuno in platea parla.[32]

---

[30] Ivi, p. 47.
[31] L. Nascimben, *Riflessioni sull'esperienza linguistica del teatro di Parola*, in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 86.
[32] P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 310-311.

Già nel 1965 Pasolini intuisce che il necessario rinnovamento teatrale deve essere conseguente a un rinnovamento linguistico, o meglio a una nuova sensibilità linguistica che aderisca alla realtà e che investa registi, attori e autori teatrali.

Il teatro pasoliniano, scritto in forma poetica è costruito e pensato per un pubblico ristretto, composto da lettori di poesia in grado di comprendere ed apprezzare testi che toccassero livelli di comunicazione di non facile comprensione, in risposta alla cultura di massa che prevedeva l'omologazione della cultura. La ricerca di uno stile teatrale diverso si salda con la necessità di un'ideologia di rottura. Pasolini sacrifica lo spazio teatrale per paura che possa fagocitare, distrarre, influenzare lo spettatore ideale che dovrà soprattutto ascoltare più che guardare, comprendere il parlato che si fa tramite dell'idea. «La parola che guida alle idee è la sola che possa dare, a chi si libera sul piano sovrastrutturale (all'intellettuale borghese che arriva alla rivoluzione muovendo dalla coscienza), l'idea della necessità di liberazione».[33]

La centralità che la lingua assume nel teatro di Parola si riflette anche sulla decisione di scegliere come riferimento culturale il teatro greco, fondato essenzialmente sul testo ma senza escludere la presenza fisica degli attori, la recitazione ed una certa convenzionalità teatrale. L'analogia più forte tra il mito greco e la poesia è rappresentata dall'oralità del verso: il mito non è altro che un racconto che vive di memoria, si tramanda ad alta voce e ha bisogno di trasmissione orale. Come la poesia alle sue origini. Tutti questi sono «elementi importanti per Pasolini, indifferente al succedersi delle azioni e intento, in questi anni, a glorificare la Parola, ovvero la poesia, portando in scena il suo linguaggio».[34] Come la poesia e, quindi, come il teatro in versi, il mito è fatto per essere ascoltato e compreso nonostante la sua effettiva ambiguità. L'autore non tenta di emulare o riedificare totalmente il teatro dei tragici greci (una sola delle sei tragedie richiama esplicitamente una tragedia greca: *Pilade*), ma lo ricostruisce adattandolo alle circostanze a lui contemporanee mettendo al centro della rappresentazione il testo. I personaggi e i temi antichi si fondono e si contaminano con protagonisti attuali, figli del fascismo (o del franchismo nel caso di *Calderòn*)

---

[33] G. De Santi, *Il teatro di parola*, in *Perché Pasolini*, a cura di G. De Santi, M. Lenti, R. Rossini, Firenze, Guaraldi, 1978, p. 87.
[34] A. Panicali, *Il teatro di parola: mito e rito*, cit., p. 50.

e dell'omologazione voluta dal capitalismo. Il modello greco aiuta Pasolini a risolvere i problemi espressivi causati dal dilagare della società di massa; il poeta è alle prese con la disperata ricerca di un'alternativa estetica ed espressiva per rispondere all'omologazione consumistica che punta alla solo comunicazione fine a sé stessa. Il mito serve a Pasolini per avere accesso alla verità tragica del mondo, alle sue fratture irreversibili, ma non coincide semplicemente con il recupero di archetipi che la cultura tende a diversificare; rappresenta piuttosto una figura di pensiero attraverso cui è possibile esprime il tragico. Non dimentichiamo che la suggestione mitica in Pasolini ha radici profonde e precedenti ai tentativi cinematografici (*Edipo re* e *Medea*) e teatrali: basta pensare a *I Turcs tal Friul* (1944).[35]

Il carattere lirico e nello stesso tempo ideologico del teatro di parola, non favoriva di certo il fluire della rappresentazione. Le prime messe in scena di *Orgia*, al Teatro Stabile di Torino, nel novembre 1968, con la regia dallo stesso autore, non furono accolte da grande entusiasmo e le critiche più feroci colpirono proprio la difficile, a tratti impossibile, comprensione del testo. A chi lo accusa di aver concepito un teatro troppo elitario e poco accessibile, Pasolini spiega che la colpa non è di chi scrive: lo spettatore infatti «non comprende la parola perché in una società repressiva non ha gli strumenti, non ha fatto le scuole necessarie per capire la lingua della poesia».[36]

La lingua della poesia diventa così la più forte forma di contestazione in un teatro di frattura, di rottura con quello tradizionale che, secondo Pasolini, si serve di un una lingua morta, inesistente, convenzionale, in cui la parola pronunciata è falsa soprattutto quando tenta «di dire cose quotidiane […]. Se invece il testo è in poesia, non c'è più questo assurdo e folle contrasto tra il naturalismo, la quotidianità del parlare e la pronuncia. Cioè la convenzionalità poetica ammette, implica, una certa convenzionalità nella dizione» .[37] Perdendo il senso che la compete, la parola si autodistrugge, non rappresenta più il veicolo di idee che ordina il pensiero dell'autore. Per questo Pasolini ripudia il teatro

[35] Cfr. N. Naldini, *I primi testi teatrali del tempo friulano*, in *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. De Santi-M. Puliani, Roma, Cigno Galileo Galilei, 1995, pp.16-19.
[36] P.P.Pasolini, *Dibattito al teatro Gobetti*, cit., p. 328.
[37] Ivi, p. 346.

esistente e trova il suo ideale nel teatro ateniese in cui il tragico vive e si manifesta soprattutto nelle tensioni dialettiche.

CAPITOLO SECONDO

2.1 *ORGIA*

Tutto ha inizio a Torino il 27 novembre 1968, quando al Deposito del Teatro Stabile, va in scena *Orgia*, dramma scritto da Pier Paolo Pasolini che figura anche come regista dello spettacolo. In accordo con le teorie espresse nel *Manifesto*, la messa in scena deve essere intesa come un rito culturale e non teatrale, riservato ad un pubblico ristretto e composto da lettori di poesia e in aperta opposizione con l'omologante cultura di massa.

Tre i personaggi presenti sulla scena: un Uomo, una Donna e una ragazza. Un prologo apre il dramma e sulla scena troviamo l'Uomo impiccato, appena morto, che prende la parola per introdurre alcune tematiche subito riconoscibili come ricorrenti in Pasolini (il tema del rapporto tra potere e individuo e quello dell'impossibilità di sopportare la diversità che lo ha portato al suicidio). Al prologo seguono sei episodi.

Nel primo episodio assistiamo al dialogo tra la Donna e l'Uomo: un'agiata coppia borghese che, nel giorno di Pasqua, rievoca un passato in cui *NESSUNO PARLAVA*,[1] quando l'azione dominava la parola che veniva privata del suo stesso significato («Nessuno in quel mondo aveva qualcosa da dire a un altro: eppure era tutto un risuonare di voci»).[2] Nel secondo invece si affaccia sulla scena l'altra grande tematica del dramma: il sadomasochismo. L'Uomo descrive alla Donna le violenze fisiche che vorrebbe infliggerle, in cui emerge tutto l'aspetto bestiale del desiderio erotico che, in un primo momento, non prevede il contatto dei sessi, anzi gode nell'osservare a distanza la violenza provocata:

DONNA

Cosa fari quando sarò legata

[1] P .P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 254.
[2] *Ibidem.*

UOMO

Niente – per qualche ora…
O forse per tutta la notte…
o per molte notti di seguito…
Niente. Basterà che tu sia legata[3]

Nel finale di questo episodio, dopo i lunghi monologhi, si passa all'azione e l'Uomo comincia a picchiare veramente la Donna, concretizzando così le brutalità descritte poco prima a parole.

Nel terzo episodio, nelle prime luci del mattino, la Donna esterna i suoi sentimenti nostalgici in un monologo in cui ricorda un passato idilliaco, caratterizzato da luoghi ameni, verdi e silenziosi, abitati dai popoli della terra. In questo sentimento nostalgico verso il tempo ormai perduto e ormai violato, i due si incontrano, concordando sulla diversità tra i concetti di linguaggio della carne e di linguaggio verbale. La rievocazione di un passato felice che ha generato persone infelici apre il quarto episodio, momento in cui il vero dramma inizia a compiersi: mentre l'Uomo si addormenta, la Donna spiega, in un lungo monologo, come le sia impossibile vivere la realtà del presente, si alza dal letto, uccide i figli e poi si suicida annegandosi nel fiume. Nel quinto episodio fa il suo ingresso in scena la ragazza, che vediamo entrare in casa dell'Uomo. Siamo alla fine dell'estate, quindi a qualche mese di distanza dal suicidio della Donna. Mentre la giovane si spoglia, l'Uomo la lega e comincia a colpirla ma mentre la sevizia avverte un malore, vomita e poi sviene. Nell'episodio successivo, l'ultimo, la ragazza è riuscita a scappare, in scena troviamo l'Uomo, che risvegliatosi da solo, si alza, indossa gli abiti della giovane e nel monologo che chiude il dramma, ragiona sul concetto di diversità e sulla condizione che vive il diverso, nell'era del trionfo della borghesia che pretende l'omologazione della massa, infine assistiamo al suo suicidio: l'Uomo, infatti, si impicca vestito e truccato coma una donna.

A detta dello stesso autore, l'ideologia espressa in *Orgia* nasce dalla lettura di *Eros e Thanatos* di Marcuse e soprattutto dal testo di Emile Durkheim, *Suicide,* in cui viene espressa la tesi secondo cui la disposizione al suicidio si

[3] Ivi, p. 260.

associa nella società occidentale contemporanea alla mancanza di ogni legge che porta all'assenza di limiti dei desideri. Questa teoria spiegherebbe il suicidio della Donna ma non quello dell'Uomo, da leggere invece come la volontà di scegliere la morte come rivoluzione alla repressione.[4]

In *Orgia* troviamo già tutti i rapporti e i conflitti che muovono il teatro pasoliniano: la dialettica individuo-Potere, il dialogo tra classicità e contemporaneità, il conflitto tra la parola e la presenza fisica della messa in scena e il rapporto genitore-figlio.

Negli appunti della prima stesura è possibile rintracciare la bozza iniziale del dramma che ci aiuta a comprendere l'idea alla base dell'opera:

> - Unità di tempo e di luogo
> - L'interno di una casa piccolo-borghese o operaia
> - Due cori, ossia due uomini seduti uno a destra e uno a sinistra del palcoscenico, che parlano al pubblico.
> - TUTTO IL TESTO E' IN POESIA
> - L'uomo (lo chiamerò in questo appunto Eschilo) e la donna (dal nome provvisorio di Norma) sono sul palcoscenico a rappresentare un loro giorno d'amore (ne parlano in poesia, la poesia media di questo autore neomozartiano): il loro dio è Sadomasoch…[5]

Un uomo e una donna come protagonisti di un dramma inscenato in ambiente borghese: lui riprende il nome del tragediografo greco, lei invece è Norma, identificata come tutte le norme che regolano e si impongono nella società. Il tutto deve essere raccontato in lingua di poesia, da un poeta che si autodefinisce 'neomozartiano', secondo un «ricorrente accostamento a Mozart che potrebbe

---

[4] Sulla genesi di *Orgia* cfr: F. Di Maio, *Pier Paolo Pasolini. Il teatro in un porcile*, Roma, Il Filo, 2009, p. 79: «*Orgia* nasce da una sceneggiatura per il cinema dal titolo *Il viaggio a Citera* che affonda le sue radici in una poesia di Baudelaire. La sceneggiatura racconta la storia di un professore omosessuale che si innamora di un giovane studente ma ossessionato dalla vergogna e dalle umiliazioni si suicida. Nella sceneggiatura il protagonista è un professore, mentre in Orgia è semplicemente un Uomo qualsiasi, sposato con una donna, e senza una professione precisa. Ciò che unisce i due protagonisti, che diventano un solo complesso personaggio, è la diversità che li ha resi improrogabilmente diversi da tutti gli altri borghesi "normali" che, nascosti dietro maschere d'apparente regolarità, trascorrono comodamente le loro esistenze senza porsi troppe domande, L'Uomo e il Professore, invece, riflettono con ferocia sulle rispettive condizioni di emarginati».

[5] P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, 2 vol., cit., p. 1704.

suggerire un'indicazione di lettura attraverso la lente della levità, della fiaba e della musica».[6]

Superata l'idea di battezzare la Donna con il nome "Norma", nella stesura definitiva, il personaggio femminile richiama altre due grandi donne della storia del teatro: è una Medea, che decide di uccidere i propri figli, nonostante sia una Medea piena di *rimorsi* legati non all'omicidio che sta per compiere ma alla forza del passato che le impedisce di integrarsi nella società presente. Mentre il suo suicidio invece richiama l'Ofelia shakespeariana che si lascia morire nelle acque del fiume che scorre tra la città e la campagna, tra il presente e il passato. Nel teatro pasoliniano il passato 'umanistico', ormai oltraggiato da un presente avanguardistico, torna frequentemente come ricordo felice in grado di generare rimorso e come motore capace di originare il desiderio di trasgredire. Lo stesso amore per il passato torna come mediatore nel rapporto tra contestazione e sadismo nei personaggi pasoliniani, vittime e carnefici del desiderio di morte.[7]

Le riflessioni pasoliniane sul rapporto tra lingua di poesia e rappresentazione teatrale e cinematografia,[8] prendono forma nei dialoghi tra i due protagonisti di *Orgia* che costituiscono l'anima della tragedia, in cui emerge la consapevolezza dell'autore della funzione mistificatoria del codice linguistico, che invece non appartiene al linguaggio del corpo. Lo stesso Pasolini ammette di riconoscere uno sdoppiamento implicito nelle sue tragedie: mette in scena personaggi piccolo borghesi, privi di una coscienza ideologica e politica, fondamentalmente ignoranti ma che dialogano coscientemente in una lingua di poesia che diventa strumento illuminante. In *Orgia*, più che in qualsiasi altra tragedia pasoliniana questa frattura tra lingua e carattere del personaggio diventa l'elemento più potente: L'Uomo e la Donna, entrambi gretti e piccolo-borghesi,

---

[6] S. Casi, *I teatri di* Pasolini, cit., p. 144.

[7] Cfr. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, in cui la trasgressione è completamente svuotata di senso e diventa la regola che provoca la sofferenza. Sul set della pellicola, Pasolini dichiara che l'idea nasce proprio dal suo teatro.

[8] Negli anni in cui elabora *Orgia*, Pasolini riflette anche sul tentativo di affrontare il cinema dal punto di vista saggistico e semiologico, interpretandolo come lingua scritta della realtà. «Mentre scrivevo la prima stesura di *Orgia* scrivevo in contemporanea gestione, il mio primo saggio sul cinema, inserito nel quadro di una 'pansemiologia'. Il cinema vi è interpretato come 'lingua scritta dell'azione': ed esaltato come sistema di segni non simbolici che 'esprime la realtà attraverso la realtà'. Il teatro di parola è nato forse in reazione a questo», in P. P. Pasolini, *Teatro*, cit. p. 318. Cfr. anche P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà,* in Id, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, cit., p. 1505; P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, ivi., p. 1417.

sono contemporaneamente anime poeticamente sviluppate. Pasolini spiega questo carattere doppio del dramma durante il dibattito al teatro Gobetti:

> E' una forma di straniamento che ha origine forse in Brecht, io a questo ho pensato dopo, cioè i personaggi sono coscienti di sé stessi, delle proprie azioni e dei propri stati d'animo, ma come visti dal di fuori. Si sdoppiano, si estraniano a sé stessi e parlano come se avessero la coscienza dell'autore che li fa parlare, cosicché la recitazione è un misto di verità parlata e di dizione poetica.[9]

Alla tragedia esistenziale della coppia borghese in conflitto con la società, si aggiunge quindi una seconda tragedia: quella linguistica. Nel momento in cui *Orgia* viene messa in scena, l'autore scrive nel programma di sala le caratteristiche a suo avviso difettose della tragedia:

> 1) Conserva abitudini di autore lirico, che considera il monologo come il più teatrale degli eventi teatrali.
> 2) Conserva tracce di «azione»: quella maledetta «azione» ormai monopolizzata dal cinema, dalla televisione o dal teatro gestuale.[10]

Nella teoria del teatro pasoliniano, il 'problema' della messa in scena torna costantemente e il linguaggio dell'azione corre su un binario parallelo al linguaggio verbale. Il suicidio dell'Uomo rappresenta l'espressione fisica finale che permette lo scioglimento del dramma sviluppato in un ambiente borghese in cui «la lingua fisica rimane l'unico e ultimo rifugio: egli lascerà al mondo borghese il compito di decifrare il suo corpo morto, impiccato, travestito».[11] Tutto il teatro pasoliniano è in effetti proiettato sul tentativo di far agire e convivere insieme la vocalità della lingua, che la cultura di massa ignora e cerca di soffocare, e l'espressività del corpo, della realtà fisica attraverso cui la realtà sa comunicare.

La tragedia linguistica si riflette sulla tragedia esistenziale riguardo la negazione e l'esclusione dalla storia e dalla società del Diverso. La condizione di

---

[9] P. P. Pasolini, *Dibattito al teatro Gobetti*, cit. p. 328.
[10] Ivi, p. 318.
[11] A. J. Fett, *Il carattere "doppio" del linguaggio teatrale in «Orgia» di Pasolini e «Katzelmacher» di Fassbinder*, in *Pasolini e il* teatro, cit., p. 147.

diversità è l'elemento che accomuna e unisce l'Uomo e la Donna rispetto a tutti gli altri borghesi che vivono secondo dettami imposti dalla società, seguendo modelli di comportamento prestabiliti, senza il bisogno di porsi troppe domande, incarnando quell'orrido concetto di 'normalità' che non accetta il singolo catalogandolo come estraneo, appunto, diverso. In *Orgia*, la diversità viene rappresentata soprattutto attraverso la diversità sessuale e il sadomasochismo: «il sesso, nel suo aspetto di diversità, è il terreno primario in cui si confrontano barbarie moderna – meschina ed inautentica – e barbarie antica, pura perché corrisponde allo stato che precede la civiltà. In *Orgia* la vita è un interrotto, maniacale desiderio di violazione: Eros non più opposto a Thanatos, ma l'uno degradazione dell'altro».[12] L'aspetto sadomasochistico, teso a creare lo scandalo, non può essere espresso solo attraverso l'oralità, ma necessita anche e soprattutto dell'elemento del 'corpo', che, come abbiamo visto, in *Orgia* torna prepotentemente accanto alla centralità della parola. I protagonisti sono entrambi consapevoli di poter esprimere la crudezza della realtà solo attraverso l'esibizione dei propri corpi, fino ad arrivare all'ultima scena in cui assistiamo, nel silenzio, al suicidio dell'uomo e la potenza di questa rivoluzione sconfitta è espressa con un corpo impiccato e truccato, apertamente esibito al centro del palcoscenico. Il primato dell'azione e della corporalità teatrale e, dall'altra parte, la centralità del testo, scritto in poesia e tutto fondato sulla parola, garantiscono a *Orgia* il suo carattere doppio, riconosciuto e criticato dallo stesso Pasolini.

Due sono le componenti essenziali della tragedia che vengono sviluppate sempre attraverso l'incontro/scontro tra due elementi: «una politico-sociale, nell'analisi del rapporto tra padrone e servo, l'altra che potremmo sinteticamente chiamare pulsione di morte, cioè la sua fissazione quasi affascinata sulla fine, la conclusione, il silenzio del rapporto e del contrasto; due intenzioni di carattere diverso, una di ordine intellettuale e razionale, l'altra inconscia e animata da un fantasma persecutorio mai chiarito ma efficace».[13]

Accanto alle tematiche politiche e sociali, si affaccia un altro elemento che torna costante nel teatro pasoliniano: il sogno, ancora una volta, rivelatore (centrale nel II episodio), che alla fine arriverà a coincidere con la realtà, un sogno

[12] E. Liccioli *La scena della parola*, *Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, cit. 309.
[13] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 223.

difficile da sopportare per la verità che porta dentro di sé. Nel IV episodio, la Donna, preannunciando il suo suicidio, si chiede «ma cosa vuol dire vivere un sogno?», come se questo fosse l'unico in grado di riportare alla memoria il passato contadino, puro, arcaico, perduto per sempre in cui è negata la vita reale e il cui vero significato è destinato a rimanere inesprimibile.

In *Orgia* riconosciamo una struttura circolare che l'autore riprenderà anche nelle altre tragedie, composta da prologo, episodi e epilogo, nel corso dei quali il rapporto tra l'Uomo e la Donna prima si salda nel sadomasochismo, poi si spezza con la morte scelta dalla Donna sia per lei che per i loro figli e infine i due si ritrovano con il suicidio dell'Uomo. Nel lungo monologo dell'Uomo che chiude la tragedia, indossando gli abiti della ragazza prima di impiccarsi, il protagonista termina il suo viaggio a ritroso che lo riporta a «ricongiungersi con la sua nascita e raggiungere così la sua morte. Compiuta la metamorfosi che gli ridà l'unicità e la totalità della nascita, finalmente diventato femmina e maschio, androgino ricongiunto alla sua metà perduta e alla sua femminilità rimossa, Uomo può compiere l'ultimo gesto dionisiaco, orgiastico, quello di impiccarsi: dondolando come Arianna, in un finale passo di danza».[14]

La parola, prima protagonista indiscussa, lascia spazio al linguaggio del corpo e, nel finale, al silenzio dell'autodistruzione rappresentata dalla morte come ultima e disperata ribellione.

[14] Ivi, p. 228.

2.2 *PILADE*

Tra la fine degli anni 50' e l'inizio degli anni 60', il teatro italiano vive un momento di grande fermento, caratterizzato da una fatale attrazione reciproca tra mondo del teatro e letterati. Soprattutto nei primi anni 60' sono molti gli scrittori e gli intellettuali italiani che collaborano a testi e rappresentazioni teatrali o che si cimentano sperimentando la scrittura drammaturgica. Basti pensare (per citarne solo qualcuno) a Natalia Ginzburg con *Ti ho sposato per allegria* (1965); Elsa Morante con *La serata a colono* (1968); Leonardo Sciascia con *L'onorevole* (1965); Alberto Moravia con *Il dio Kurt* (1968); Goffredo Parise con *L'assoluto naturale* (1967). Come già ricordato, il 1959 è l'anno in cui Vittorio Gasmann, commissiona a Pier Paolo Pasolini la traduzione dell' *Orestea* di Eschilo, nonostante il suo approccio non propriamente filologico, il poeta conosceva, dunque, bene i testi eschilei e già dalla traduzione è evidente la sua predilezione per il significato politico implicito nelle tragedie greche.

Pilade nasce come una sorta di quarto capitolo della trilogia di Eschilo, come fosse una continuazione dei fatti già narrati ed è composta da un prologo e da nove episodi. Quando venne pubblicata, la tragedia non ebbe alcuna risonanza e lo stesso Pasolini racconta che per l'eco che suscitò «avrei potuto pubblicare cento pagine bianche… il che conferma quello che ho detto nel *Manifesto*, e cioè che il teatro è morto perché la gente di teatro no ha alcuna interesse alla cultura».[1]

La scena si apre su Argo che, dopo aver sepolto i suoi sovrani, Agamennone e Clitennestra, città rimasta immobile e orfana del suo erede al trono, Oreste, esiliato dopo aver vendicato il padre con l'assassinio della madre e del suo amante Egisto.

L'imminente ritorno del figlio di Agamennone annunciato dal Coro nel prologo, apre il primo episodio: Oreste, dopo essere stato processato e assolto dal primo tribunale di uomini eletti dal popolo, umili cittadini di Atene, spaventati dalla responsabilità della decisione, ora è pronto a tornare nella sua città, prendere il potere e affermare la volontà di Atena, dea della ragione, che lo ha salvato e

[1] P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, ora in Id, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1381.

illuminato. Il ritorno di Oreste è atteso e temuto anche dall'amata sorella Elettra: lei che era stata sua fedele compagna nell'elaborare il matricidio e la vendetta, ora diventa sua nemica. Elettra rappresenta l'attaccamento morboso al Passato, alla Tradizione, forza reazionaria legata ad antichi valori ormai perduti e ostinata a voler piangere sulle tombe dei genitori uccisi.

Accanto ai due fratelli, figure centrali anche nelle tragedie eschilee e nei tragici greci, Pasolini sceglie come protagonista per il suo dramma Pilade. Fedele, inseparabile e silenzioso compagno del figlio di Agamennone, nell'*Orestea* rimaneva una figura più che marginale, dove prendeva parola solamente in un episodio delle *Coefore*: quando Oreste, davanti alla vista del seno materno, esita ad uccidere Clitemnestra, è Pilade a ricordargli l'ordine del dio Apollo e a convincerlo a portare a termine il suo piano di vendetta.

La città di Argo si prepara alla modernizzazione portata da Oreste, messaggero di Atena, dea che ha trasfigurato le Furie, perseguitanti divinità del Passato, in Eumenidi, divinità dei sogni e le ha relegate sulle montagne, a filare i sogni degli uomini, lontane dai palazzi del potere, affermando la necessità di dimenticare per poter favorire il progresso insito nel futuro. Ma il ritorno delle Furie trascina nuovamente Argo verso il suo Passato: tutto è destinato a tornare indietro. «E' il ventre di nostra madre la nostra méta» afferma Pilade, prendendo le distanze della politica di Oreste, ostinato a voler introdurre nella società la Ragione e l'istanza del progresso senza comprendere la tradizione.

Il terzo episodio si apre con una descrizione del protagonista che ci viene presentato subito come un Diverso, in cui possiamo riconoscere alcune caratteristiche dell'antieroe pasoliniano, nel quale si condensano il conflitto, la difficoltà e il malessere che albergano nell'individuo borghese:

CORO:

E' lui la diversità fatta carne,
venuta a fondare nella città
una matrice di tradimenti e di nuove realtà?
A mettere in dubbio l'ordine, ormai santo,
in cui viviamo nel segno della più pura divinità?

VECCHIO:

Oh, un Diverso, certo.
[…]
La Diversità, appunto. Ma la vera Diversità
Quella che noi non comprendiamo,
come una natura non comprende un'altra natura.
Una diversità che dà scandalo. [2]

La volontà di Pilade di opporsi ad Oreste, di bestemmiare Atena e l'avvertita condizione di diverso lo portano ad essere processato e condannato, a scontare il suo esilio lontano dalla città, sulle montagne, dove si apre il IV episodio e dove il protagonista prepara la sua guerra e il suo esercito di contadini (con un chiaro riferimento all'esercito partigiano e all'esperienza della Resistenza) e dove le Eumenidi/Furie profetizzano la sua inevitabile e imminente sconfitta. Nel frattempo Oreste, in preda all'ansia di possesso propria del concetto capitalistico di frenetico accumulo (principale bersaglio di Pasolini), decide di scendere a compromessi pur di mantenere il potere e, per fronteggiare la minaccia dell'esercito delle montagne guidato da Pilade, chiede e ottiene l'alleanza della reazionaria sorella. Due mondi inconciliabili, due fazioni opposte che non potrebbero mai avvicinarsi, si alleano. Queste negoziazioni rimandano nella mente di Pasolini agli avvenimenti politici italiani degli anni Sessanta e Settanta, quando l'autore sosteneva con convinzione l'impossibilità per il Partito Comunista di conciliarsi con la Democrazia Cristiana.[3]

I personaggi, ripresi tutti dalla tragedia greca, in Pasolini diventano strumenti per esprimere e rappresentare concetti e ideologie differenti e tutto è metafora della politica e della società a lui contemporanea.

Il teatro di Parola si trasforma così quasi in un'allegoria civile, in un conflitto di idee e di valori […] Oreste rappresenta infatti la modernizzazione americana, e quindi una democrazia razionalistica che si illude di poter rimuovere il passato arcaico e che

[2] P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 384.
[3] Cfr. P.P. Pasolini, *14 novembre 1974. Il romanzo delle stragi* in Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. 91 in cui l'autore spiega il suo punto di vista: «Il compromesso sarebbe però in realtà un'alleanza tra due Stati confinanti, o tra due Stati incastrati uno nell'altro. […] La divisione del paese in due paesi, uno affondato fino al collo nella degradazione e nella degenerazione, l'altro intatto e non compromesso, non può essere una ragione di pace e di costruttività».

costruisce freneticamente il futuro; Elettra incarna invece un attaccamento morboso e quasi fascista alla tradizione; mentre Pilade, con un chiaro autobiografismo, condensa l'utopia di una sintesi, destinata a cadere nella contraddizione e nel nichilismo.[4]

Stretta l'alleanza tra i due fratelli, ora spetta ad Atena profetizzare a Oreste la nuova rivoluzione:

> ATENA
> *La nuova rivoluzione, di cui parlo,*
> *nascerà qui dentro,*
> *nel cuore di questa vecchia città, che mi teme,*
> *benché io, la Ragione, sia la sua sola Dea.*
> […]
> *Accettando di riconciliarti*
> *con la parte dei tuoi cittadini*
> *che con tanto furore ama la morte.*
> *Tu hai abdicato alla tua coscienza.*
> *E non solo hai compiuto un atto*
> *la cui utilità per la città è solo passeggera,*
> *ma ti sei reso responsabile di un destino*
> *indescrivibile di dolore e di orrore.*
> […]
> *Tu ed Elettra sarete la stessa persona,*
> *la vostra epoca sarò una.*
> *Un'epoca di sangue, la vostra, quale*
> *Non ebbe mai nel mondo. E, voi due,*
> *due criminali, asciutti in quel mare di sangue.*[5]

Atena gioca un ruolo fondamentale all'interno della tragedia: rappresenta la Ragione, la *dea ex machina*, l'unica vera vincitrice. E' lei che decide, che convince, che consola e che propone ad Oreste di dar vita ad una democrazia fondata sulla ragione. Incarna il presente razionale, consumistico, industriale, democratico ma ingannevole che costringe e sottomette i ribelli e i contadini ad integrarsi nella società neocapitalistica: «il mondo è stato mutato non dai partigiani vittoriosi, ma da Atena, dalla razionale organizzazione della produzione e del lavoro al fine di migliorare lo sfruttamento delle classi lavoratrici».[6] La sua

---

[4] M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 215.
[5] P. P. Pasolini, *Pilade*, cit., pp. 417-420.
[6] G. Barberi Squarotti, *Le maschere dell'eroe. Dall'Alfieri a Pasolini*, Lecce, Milella, 1990, p. 350.

rivoluzione è l'unica destinata a trionfare, è la rivoluzione del benessere, del progresso, in grado di attirare a sé anche le forze rivoluzionarie che vivono sulle montagne, «lasciando Pilade in una fisica solitudine oltremodo atroce, propriamente sconfitto e dannato».[7] Nel VI episodio, il mondo profetizzato da Atena comincia a concretizzarsi e Argo, nell'arco di una sola notte che trascorre come fosse un decennio o addirittura un millennio, non è più la stessa città. Pilade, arrivato alle porte di Argo, è pronto a sferrare l'attacco contro la sua stessa città e deciso ad iniziare una guerra distruttiva e devastante, ma Oreste, inviato di Atena, prima gli offre la pace e subito dopo, in poche battute, vanifica la rabbia interiore del protagonista, spiegando come il mondo verso cui nutre rabbia e odio, la società che intende sovvertire, in realtà già non esiste più e il coraggioso Pilade diventa l'*Ingenuo Pilade*:[8] la sua rivolta non ha più significato, è destinata a fallire ancor prima di cominciare. Sarà proprio lui, il mancato eroe rivoluzionario, a gettare le armi senza neanche tentare la sua guerra che è condannata a rimanere un atto mancato.

La tragedia si avvia alla conclusione con gli ultimi episodi in cui assistiamo al ritorno delle Eumenidi in città, come promesso da Oreste ad Elettra, e il fallimento definitivo del progetto bellico di Pilade e del suo esercito davanti alla nuova società governata dal capitale e dalla ricchezza.

Nel IX e ultimo episodio ritroviamo Pilade, completamente svuotato di ogni ideale, a domandarsi cosa ne è stato della sua pulsione e della sua sete di giustizia:

PILADE

E così dovrei ora chiedermi
Qual è la novità
Alla fine di tutta questa mia storia.
Dovrei chiedermi come mai,
se era una tragedia,
non si chiude con nuovo sangue.
Dovrei chiedermi il senso
per cui l'intrigo di un'esistenza
che ha tanto cercato qualche verità

[7] E. Siciliano, *Pilade, politica e storia*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., p. 72.
[8] P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 432.

può ora sciogliersi
in una pura e semplice incertezza.
E' vero:
tutto ciò che non finisce, finisce secondo verità.
Ma io non so capire questa fine sospesa
della mia storia; né i nuovi sentimenti
in cui, bene o male, senza conclusione,
io continuo a vivere.[9]

Il tentativo di Pilade di sovvertire l'ordine del mondo è fallito e in lui non resta che un sentimento latente ma perpetuo di spaesamento e confusione dovuto all'impossibilità di esprimere la propria reale volontà.

A questo punto entra Atena, ironica e trionfante, giunta per offrire consolazione al protagonista, pronto a rifiutarla, riconoscendo il vano ruolo consolatore della Ragione, mentre è in un «angolo del mondo dove non si ha più bisogno di essere consolati».[10] I sentimenti di Pilade, che avevano animato una rivolta che doveva essere violenta e distruttrice, ed invece rimane mite e invisibile, sfociano nel più assoluto nichilismo («Non c'è in me atto o parola che non sia di negazione»),[11] che si trasforma nella finale bestemmia: «Che tu sia maledetta, Ragione, e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio». Pilade tenta in questo modo di esprimere la solitudine del suo essere, di dar voce all'unica forma di rivoluzione che gli rimane: «una maledizione urlata stancamente in nome di una solitudine davvero assoluta e la definisce *una puerile maledizione*, per sottolinearne la radicale inutilità».[12]

La disillusione che l'autore vuole rappresentare sfocia nella triste constatazione che nonostante i tentativi eroici e rivoluzionari tentatati dal singolo cittadino, l'ordine del mondo rimarrà inalterato sotto lo sguardo ironico della Ragione. Si avverte, in queste battute che chiudono la tragedia, tutto il pessimismo e l'autobiografismo che, come abbiamo visto in alcuni passaggi degli *Scritti corsari*, sarà ancora più marcato nelle opere pasoliniane dei successivi anni Settanta, con la disperata rinuncia dell'intellettuale ad integrarsi nel nuovo mondo comandato dal Capitale.

---

[9] P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 454-455.
[10] Ivi, p. 456
[11] Ivi, p. 458.
[12] P. Voza, *La solitudine assoluta in Pilade*, in "Studi Pasoliniani", (2010), 4, p. 34.

L'autobiografismo di *Pilade* è evidente e marcato, in quanto l'intellettuale e, ancor di più, il poeta Pasolini si riconosce con convinzione nel silenzioso personaggio dell'*Orestiade*: «voce della giustizia, Pilade aveva infatti assistito al matricidio dell'amico, per poi scomparire. L'eroe virile del mito antico era Oreste: su di lui ricadeva il peso della colpa e la minaccia della punizione; dalla soluzione della sua storia personale dipendeva, in Eschilo, la vita dell'intera polis».[13]

Ma i personaggi e i miti ripresi dalla tragedia attica vengono rielaborati, l'operazione di Pasolini si distingue dai drammaturghi che lo hanno preceduto nella trattazione della materia greca, come Gide, per esempio, nell'*Oedipe* o Sartre nelle *Mouches*, reinventando «una personale classicità attraverso lo stesso procedimento mitopoietico della letteratura tragica greca, fino alla creazione di un'originale mitologia del personaggio di Pilade».[14] Già dal titolo si evince l'unicità di Pasolini che, all'interno del vasto panorama dei miti greci, sceglie come protagonista l'invisibile e balbuziente Pilade, relegato sulle montagne, allontanato dalla città dove vive la massa che non riesce a concepire e tantomeno ad accettare la sua diversità. Ma il vero dramma vissuto da Pilade non è nel suo esilio o nella sua solitudine quanto nel suo finale atto mancato, quando nelle ultime battute si troverà da solo a domandarsi perché se questa è una tragedia non si chiude con il sangue?

Per spiegarlo con termini freudiani, *il disagio* provato da Pilade appartiene alla civiltà neocapitalista, razionale e soffocante e la sua reazione è propria dell'individuo che vive in questa società, nella sua incapacità di violare i limiti imposti e di portare a termine l'azione tragica. Vengono a mancare in Pilade alcuni aspetti peculiari dell'eroe greco come la devozione al sacrificio, la scelta della morte ponendosi come capro espiatorio in favore della salvaguardia degli equilibri della società. Nel finale il protagonista opta per l'unica via possibile in un mondo in cui l'individuo è costretto a vivere in condizione di disagio, definita da Barberi Squarotti, "la via dell'incertezza".[15] La sola strada percorribile per la salvezza sembra risiedere nella "non-storia", cioè nella possibilità di uscire dalla

[13] E. Liccioli, *La scena della parola*, cit., p. 278.
[14] S. Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990, p. 122
[15] G. Barberi Squarotti, *Le maschere dell'eroe*, cit., p. 351.

storia, di non scegliere e di non prendere posizione. Pilade riconosce quest'opzione come un diritto da rivendicare:

> PILADE
>
> *C'è nell'uomo un diritto*
> *(a perdersi, a morire)*
> *che Atena non sorveglia*
> *e che nessun altro Dio conosce.*
> *Ebbene, io ora lo esercito.*[16]

Ricorre in Pasolini l'idea della rivolta come disperato e grottesco tentativo dell'uomo per cambiare la propria condizione di frustrazione interiore ma, il più delle volte, la rivolta porta al compimento dell'azione tragica, porta al suicidio. Il fallimento e la diversità, non vengono tollerati dai personaggi di Pasolini. Ciò che rende Pilade un *unicum* nell'opera pasoliniana è proprio la sua non-reazione davanti alla disfatta. In questa tragedia mancata, anche per il poeta delle *Ceneri di Gramsci*, dell'impegno civile, dell'opposizione, la rinuncia ad ogni tipo di rivolta sembra profilarsi come una delle poche vie possibili.[17] Pilade è un personaggio emblematico, è:

> lo sconfitto che non sa crearsi alleanze, che non sa mettere a fuoco un obbiettivo convincente. Intellettuale prigioniero di progetti irrealistici, Pilade mitizza una ragione che non esiste, la forza del potere gestita da Oreste gli rimane intangibile. Egli contesta la realtà che lo circonda, ma non riesce a capire e a controbattere le mosse di chi è ai vertici della gerarchia sociale. E si sottrae al confronto, maledicendo i principi che lui stesso si era costruito e in cui aveva creduto. Approda, dunque ad una condizione di dubbio assoluto.[18]

---

[16] P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 451.
[17] Cfr. P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit. p. 26. Qui Pasolini, analizzando a qualche anno di distanza i moti del 1968, torna a riflettere sul fallimento della rivolta e scrive: «oggi è chiaro che tutto ciò era prodotto di disperazione e di inconscio sentimento di impotenza. Nel momento in cui si delineava in Europa una nuova forma di civiltà e un lungo futuro di sviluppo programmato dal Capitale, si è sentito che ogni speranza di Rivoluzione operaia stava andando perduta».
[18] U. Albini, *Pasolini e la storia dell'antico,* in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione,* a cura di U. Todini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 27.

2.3 *AFFABULAZIONE*

Pubblicata postuma nel 1977, *Affabulazione* è una della più apprezzate e conosciute tragedie pasoliniane, forse per la ripresa che Vittorio Gasmann fece dell'opera mettendola in scena e interpretandola, per la prima volta, nel dicembre del 1977 al Teatro Tenda di Roma e, di nuovo, nel 1986, con debutto al Teatro della Pergola di Firenze.

La tragedia si apre con un prologo, in cui prende la parola L'Ombra di Sofocle, personaggio che ha il compito di introdurre il dramma e di palesare la scelta dell'autore di adottare una lingua di poesia, comprensibile al solito ristretto pubblico di cui abbiamo parlato in precedenza.

«Tutto comincia con un sogno», un sogno dimenticato, un incubo che non si può ricordare, fatto dal personaggio del Padre, un industriale milanese che, dopo essersi svegliato in stato di agitazione, alla vista del Figlio adolescente, comincia a ricollegare il sogno al ragazzo. Fin da questo I episodio possiamo individuare alcune tematiche che tornano nel teatro pasoliniano, come il tema del sogno rivelatore, (che richiama all'oracolo di Laio) impossibile da ricordare perché svela una realtà troppo dura da concepire e accettare (come accade a Rosaura in *Calderòn*, dove i suoi sogni e i suoi risvegli in stato confusionale scandiscono ritmi e tempi della tragedia e come abbiamo già potuto constatare nel sogno della Donna in *Orgia*). E' già chiaro, sin dal I episodio, come a muovere la tragedia che, come specifica l'Ombra di Sofocle nel Prologo, «finisce ma non comincia», sia il dialettico rapporto tra il Padre e il Figlio.

Nel II episodio si accende il conflitto tra i due: l'arrivo a sorpresa del Figlio, accompagnato dalla sua ragazza, scatena la reazione paterna. In un dialogo incalzante, il Padre comincia a provocare i giovani portando il discorso sul tema della religione e soprattutto del sesso e del desiderio, senza mascherare un sentimento di ripugnanza e di gelosia nei confronti della ragazza, chiamata più volte «puttana», «puttanella» fino ad arrivare a dichiarare apertamente il senso di esclusione provocato dal fidanzamento del Figlio:

PADRE
La vedi, questa puttanella? E' la puttanella
di nostro figlio

MADRE

Non si potrebbe sorvolare su una questione
così… privata?

PADRE

Neanche per idea: sappi che anche tu, Madre,
fai parte con me del mondo che essi violano
quando si mettono in qualche angolo a toccarsi
e baciarsi, o magari a montarsi come cani.
Ci violano e, per farlo, ci escludono.
Non ti senti anche tu resa… cornuta da questo?[1]

All'inizio del III episodio, veniamo informati, grazie alla preoccupata confessione della Madre al Prete, della metamorfosi che sto colpendo il Padre: l'uomo non va più al lavoro e sta vivendo una vera e propria crisi mistica.
Nel frattempo il Padre regala al Figlio un coltello e gli chiede di rincasare quella stessa sera alle sette in punto e di recarsi immediatamente nel suo studio.

Il IV episodio è il momento in cui la tragedia inizia a realizzarsi: il Padre, nel suo studio, appena prima delle sette, cerca invano di convincere sua moglie a fare l'amore sul tappetto, con la porta socchiusa, nella speranza taciuta che il Figlio possa coglierli durante l'atto sessuale. Nonostante il rifiuto della moglie, il Padre decide di farsi trovare completamente nudo dal Figlio, per mostrargli in modo il suo sesso, «la cui funzione, dunque sarà pura… senza utilità».[2] L'elemento ricorrente della nudità rimanda metaforicamente al recupero di una dimensione barbara e viscerale e primigenia, che non rispetta i modelli canonici di comportamento sociale borghese ma riprende una cultura primigenia che deve essere nascosta e non palesata perché non accettata.

Nell'episodio successivo scopriamo che, dopo aver visto il Padre completamente svestito, il Figlio ha reagito scappando da casa: successivamente il ragazzo viene ritrovato dal Commissario che lo riporta a casa. In un dialogo che

[1] P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., p. 490.
[2] Ivi, p. 507.

assomiglia più ad un'atroce confessione, il Padre riconosce il dramma della giovinezza perduta che sta vivendo, «umiliato dalla sua infecondità»[3] e invidioso della potente adolescenza del Figlio, così «piena di seme»,[4] fino ad esortare il giovane ad ucciderlo, ma il ragazzo si limita a ferirlo soltanto e scappa. A questo punto, nell'episodio cruciale di tutta la tragedia, mentre il Padre è in preda al delirio, compare per la seconda volta l'Ombra di Sofocle, personaggio fondamentale dell'opera, venuto per spiegare come l'enigma insito nel Figlio non vada sciolto ma solo riconosciuto. Attraverso questo personaggio, Pasolini torna a confrontarsi con la materia greca e ci permette di individuare in Sofocle il punto di riferimento drammaturgico nel momento della stesura e nel concepimento di questo lavoro.

Per comprendere meglio come il mito greco venga trattato dobbiamo aspettare gli ultimi episodi, in cui l'atto tragico viene portato a termine. Il Padre fa visita ad una negromante per avere notizie del figlio, fuggito nuovamente di casa. Una volta ottenuto l'indirizzo esatto in cui il ragazzo si trova, si reca lì e, prima che il Figlio rincasi, incontra la Ragazza a cui chiede di poter vedere, appartandosi, i due mentre fanno l'amore. Nascosto dietro il buco della serratura, spia il Figlio durante l'atto sessuale e giunge alla conclusione che l'unica soluzione al dramma che sta vivendo è l'uccisione del ragazzo:

PADRE

Ci sono delle epoche del mondo
in cui i padri degenerano
e se uccidono i loro figli
compiono dei regicidi.[5]

Nell'Epilogo che chiude l'opera, troviamo il Padre, a circa vent'anni di distanza dai fatti narrati, ridotto in povertà, in compagnia di un mendicante di nome Cacarella a cui racconta la sua tragedia: veniamo così a sapere che dopo la morte del Figlio, la Madre si è impiccata mentre lui ha passato vent'anni in carcere.

---

[3] Ivi, p. 510.
[4] *Ibidem*.
[5] Ivi, p. 544.

Affabulazione fu scritta e concepita, come tutte le altre, nella prima metà del 1966. Il 1967 è l'anno in cui esce nelle sale cinematografiche *Edipo re*:

> Pasolini sviscera il mito edipico attraverso una trilogia in parte ispirata alla tradizione freudiana in parte reinventata e piegata a sostenere nuove inconciliabili conflittualità moderne. La trilogia si suddivide in il film *Edipo re*, il testo teatrale *Affabulazione* e nella sceneggiatura *Il padre e il selvaggio*, che ambientato in Africa rappresenta anche un addio al mito perché analizza – nel distacco dalla cultura del padre tribale e antropofaga – la nascita di un poeta, radicato nel passato ma volto al futuro.[6]

E' indubbio che in questo periodo il confronto e il dialogo con il teatro greco e in particolare con il mito edipico sia un nodo centrale nell'elaborazione delle opere di Pasolini ma è anche vero che quest'opera va contestualizzata all'interno delle ampie letture pasoliniane, dalla psicanalisi al teatro in versi irlandese del primo Novecento, in particolar modo di Yeats (ma su questo torneremo più tardi). Infatti al cinema il regista decide di mantenere quasi invariata la tragedia sofoclea (l'unica sostanziale differenza riguarda l'episodio della Sfinge: non è Edipo a risolvere l'enigma ma è la Sfinge a chiedere al protagonista di sciogliere l'enigma che è in lui) e concepisce una sceneggiatura vicina al testo greco. Nella pellicola Pasolini porta in scena Edipo in quanto emblema dell'individuo ingenuo e inconsapevole, destinato a scontrarsi con una realtà ostile e annientatrice.

In *Affabulazione* invece ciò che subito salta all'occhio, è come l'intera struttura della tragedia si basi sul concetto di ribaltamento, anche e soprattutto rispetto alla tragedia greca. Primo fra tutti il ribaltamento del mito edipico e la decisione di optare per una ripresa del mito di Crono, divoratore dei propri figli, padre ossessivo e ossessionato dal terrore che la sua progenie possa crescere e ucciderlo. Nella nuova società capitalistica, senza passato e senza storia, la catena si è spezzata: i figli non si ribellano più ai padri, non desiderano più ucciderli, essi vivono e considerano solo il frenetico presente. Pasolini in questo lavoro, alla luce delle sue letture sulla psicanalisi, arriva a parodiare la teoria freudiana che rischia di limitare i rapporti tra genitori e figli al complesso edipico. Nella pellicola

[6] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 139

cinematografica invece il regista si attiene scrupolosamente al testo greco: l'elaborazione della sceneggiatura dell'*Edipo re* costituisce «la rappresentazione in chiave mitica e metaforica del ruolo di poeta contemporaneo. L'opera, infatti, secondo un palese intento autobiografistico, racconta la storia di Edipo poeta del Ventesimo secolo, le cui scelte ideologiche scaturiscono dalle vicende personali dell'infanzia».[7] In questo modo il mito edipico diventa metafora della condizione universale del Pierpaolo poeta e personale del Pierpaolo figlio.

Nel caso di *Affabulazione* i riferimenti a Sofocle richiamano più *Le Trachinie* che l'*Edipo* dove «il ribaltamento di Ercole da invincibile eroe a uomo in agonia è più intenso grazie alla presenza del figlio, a cui Ercole si rivolge per chiedere la morte. Il ribaltamento è la struttura formale e tematica anche della tragedia pasoliniana: il rapporto generazionale è osservato dal punto di vista del padre; il padre non vuole uccidere ma essere ucciso: il padre diventa figlio del figlio, la cui uccisione, a sua volta, diventa 'regicidio'».[8] Nelle *Trachinie*, (citate espressamente all'interno del testo) Eracle, l'eroe greco per eccellenza, vive il suo inarrestabile declino: conosce, per la prima volta, il sentimento di impotenza davanti alla paura della morte e la natura umana prevarica quella mitica. Così in *Affabulazione* assistiamo al vano tentativo del Padre di decifrare l'enigma insito nel Figlio, per riuscire a possederne la giovinezza. Sarà l'Ombra di Sofocle a spiegare al protagonista che in realtà il ragazzo è un mistero e non un enigma e la differenza sta nel fatto che il mistero non può essere codificato ed è destinato a rimanere tale. «Il problema del razionalismo contemporaneo (in cui rientra anche la psicanalisi freudiana con cui Pasolini aveva un rapporto ambivalente) è voler ridurre tutta l'ambiguità del reale ad un enigma da sciogliere, rimuovendo la dimensione del mistero, cioè del sacro».[9] Il tema del mistero è forse il motivo conduttore di tutta l'opera: come già detto, comincia tutto da un sogno (unico vero elemento in comune con Freud), che racchiude in sé qualcosa di indicibile, che la razionalità non sopporta. Tutto il mistero del ragazzo è custodito da un elemento fisico su cui Pasolini torna più volte: la biondezza, i suoi «tanti» capelli di un

[7] S. Casi, *Un'idea di teatro*, cit., 1990, p. 137.
[8] Ivi, p. 118.
[9] M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, cit. p. 58

«biondo molto particolare»,[10] un biondo senza origini precise («Da qualche parte di qualche madre, chissà, dal cognome dimentico»)[11] inafferrabile, indecifrabile e quindi impossibile da sopportare per il Padre.

C'è un altro aspetto che accomuna il lavoro sofocleo e quello pasoliniano: il suicidio delle mogli, anche come conseguenza di dolori di natura differente. La Deianira greca, moglie angosciata e rassegnata ad un destino infelice, sceglie la morte dopo aver commesso l'errore che costa la vita dell'amato consorte Eracle. Ci sono effettivamente dei tratti comuni tra le due donne, uno su tutti, lo stato di angoscia che attanaglia anche la Madre pasoliniana e che si evince soprattutto nel dialogo con il Prete del III episodio, in cui confessa la preoccupazione per il mutamento che nota nel marito. In *Affabulazione*, non assistiamo al suicidio della Madre, ma ne veniamo a conoscenza solo nell'Epilogo, nell'ultima confessione del Padre. C'è però una differenza sostanziale tra le due morti: la Madre si impicca, scegliendo quindi una morte senza spargimento di sangue, come era solito nella tragedia greca e come avviene anche nel caso di Giocasta nell'*Edipo re* mentre Deianira si trafigge con un pugnale a doppio taglio, inscenando un suicidio che ricorda quello di Aiace nell'omonima tragedia sofoclea, l'eroe omerico fedele alle leggi dell'onore sopra ogni cosa che, umiliato e pieno di vergogna, si dà la morte pugnalandosi con la spada di Ettore. In questo Pasolini rimane fedele ai canoni della tragedia greca, probabilmente per sottolineare la diversità delle cause che portano al desiderio di morte: non c'è vergogna nel suicidio della Madre, non c'è desiderio di riscatto, la scelta della morte non ha niente di eroico, è una scelta drammaticamente disperata, che comporta la fine di ogni speranza, siglata dalle sue ultime parole di dolore: «Non voglio più amare coloro che amo».

Oltre alle *Trachinie* e al mito di Crono, in *Affabulazione* è interessante anche valutare la presenza del cosiddetto complesso di Laio, spiegato esattamente da Massimo Fusillo:

> *Affabulazione* scandaglia quindi il complesso di Laio più nel profondo rispetto al film *Edipo re,* dove l'aggressività del padre è motivata in forma

[10] P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 523.
[11] *Ibidem*.

più canonica, tramite gli intertitoli che esprimono la paura di essere spodestato e la rivalità amorosa con la madre. Qui si tratta invece di un caso peculiare, particolarmente ambiguo e sfaccettato, di drammaturgia della paternità: la razionalità ironica, l'ansia di possesso e la falsa tolleranza del padre cadono in una crisi di stampo religioso di fronte all'innocenza, al corpo, al sesso di un figlio che rifiuta il conflitto edipico.[12]

A conferma di ciò che abbiamo detto sulla tragedia mancata nel finale di *Pilade*, vediamo come invece in *Affabulazione* l'atto drammatico venga portato a termine con l'omicidio del Figlio, a cui segue il suicidio della Madre, il carcere e la misera solitudine a cui è condannato il Padre assassino.

Abbiamo detto come tutte le tragedie pasoliniane ruotino intorno alla tematica dell'egemonia del Potere, bersaglio principale di Pasolini. In questo dramma, il Potere è incarnato dalla figura del Padre che si «mimetizza, attraverso questo rovesciamento di situazione, in tre ruoli – funzione tipici dell'universo patriarcale borghese: il padre-amante, che s'inebria del pensiero, anzi al rischio di essere visti, in una sorta di trasgressione coniugale; il padre-coetaneo, nudo, pronto a fare l'amore, ma senza sua moglie sotto di lui; il padre-voyeur. Mai come in questo dramma il Potere si metaforizza per interrogare, anzi decifrare ciò che è indecifrabile».[13]

Accanto al concetto di Potere tirannico, nelle tragedie pasoliniane è riscontrabile l'altra grande tematica che tormenta le riflessione dell'autore degli anni Sessanta e che porterà poi all'elaborazione degli *Scritti corsari* (1975): la mutazione antropologica determinata dal potere capitalista che comporta la nascita di una nuova omologata società definita di massa e la morte della civiltà contadina. Nella finzione drammatica tutto viene tradotto con una serie di conflitti sull' eros, la sensualità, la diversità e soprattutto con la messa in scena del rapporto padre/figlio. «Pasolini racconta di aver sempre considerato il tema della predestinazione dei figli a pagare le colpe dei padri come uno degli aspetti più misteriosi e lontani della tragedia greca. Al tema della paternità e dell'innocenza/colpevolezza dei figli è dedicata infatti *Affabulazione*».[14] Il punto di vista dal quale osserviamo questo rapporto è quasi sempre quello del Padre,

[12] M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, cit., pp. 59-60
[13] G. Davico Bonino, *Prefazione* in P. P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1988
[14] M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, cit. p. 23

fulcro semantico dell'opera, che osserva un Figlio ingenuo e inconsapevole a cui vengono attribuiti le stesse caratteristiche che Pasolini attribuirà all'Edipo cinematografico.

2.4 *CALDERÓN*

Composto nel 1967, ma edito nel 1973, *Calderón* è l'unica tragedia di Pier Paolo Pasolini pubblicata in vita dallo stesso autore.

Già dal titolo è evidente come la tragedia si rifaccia al componimento del grande tragediografo del siglo de oro spagnolo, Pedro Calderón de la Barca e al suo capolavoro *La vita è sogno*. I nomi dei personaggi che ritroviamo nel dramma di Pasolini sono gli stessi: Basilio, Sigismondo e Rosaura ma la trama è completamente stravolta. L'elemento che più di tutti accomuna l'opera secentesca a quella pasoliniana sta nel ruolo assunto dal sogno all'interno della struttura del dramma.

Per questa sua tragedia Pasolini sceglie come ambientazione la Spagna franchista del 1967, contesto in cui può costruire una tragedia fondamentalmente di stampo politico e in cui il vero motore drammatico è rappresentato dalla protagonista Rosaura: donna, madre, figlia e amante innamorata che tenta, attraverso il sogno, di evadere dall'opprimente condizione sociale.

L'opera è scandita dai quattro risvegli di Rosaura. Ogni volta che si desta dopo un sogno, la protagonista si ritrova in un diverso ambiente sociale. Questa volta il richiamo al mondo ellenico è rintracciabile nella struttura del testo: uno *Speaker* (portavoce dell'autore) introduce i tre stasimi che, a loro volta, racchiudono i sedici episodi che scandiscono il dramma.

Nel primo risveglio Rosaura si sveglia nelle vesti di una giovane aristocratica, figlia di Basilio, ricco possidente madrileno, ma appena destata non riconosce le persone a lei care e la realtà che la circonda. Incontra Sigismondo, che le viene presentato come vecchio amico della madre ed ex contestatore del regime e subito se ne innamora. Presto però scoprirà che il suo è un amore impossibile poiché Sigismondo le confesserà di essere suo padre, ma nonostante questo, Rosaura dirà di voler amare incestuosamente l'uomo. Nel primo risveglio viene introdotto un ulteriore filtro di cui si serve Pasolini per interpretare la tragedia: stiamo parlando del quadro *Las Meninas* di Velázquez indicato come scenografia ideale per rappresentare il dramma in atto. Sarà lo stesso speaker/Pasolini a spiegare il perché: «ciò che ha spinto l'autore a immaginare

questo episodio come se si svolgesse all'interno del quadro di *Las Meninas di* Velázquez è un'ispirazione di qualità misteriosa, che non comporta nostalgia per il vecchio teatro, ma adopera il vecchio teatro, mescolato alla pittura, come un elemento espressivo dal senso incerto»[1]. La spiegazione fornita dallo speaker evidenzia la vasta rete di richiami europei che caratterizza gli studi e le tragedie pasoliniane di questi anni.

Il secondo risveglio di Rosaura avviene in uno sporco e squallido bordello di Barcellona dove lavora come prostituta: qui conosce e s'innamorata del giovane Pablito, contestatore ricco d'ideali. Successivamente Rosaura scoprirà che Pablito è in realtà suo figlio, da lei creduto morto sedici anni prima, quando lo partorì in seguito ad una violenza carnale subita da Sigismondo e venduto dalla sorella Carmen ad una ricca famiglia di Barcellona. Anche in questo caso quindi la protagonista non potrà appagare il suo desiderio d'amore.

Nel terzo risveglio, Rosaura è una donna medio borghese, sposata con Basilio, da cui ha avuto due figli. In questo caso, Pasolini descrive il classico prototipo di moglie borghese completamente rassegnata alla sua condizione ma riluttante alla possibilità di integrarsi nel proprio contesto tanto da finire in preda ad una radicale afasia e incapace di esprimersi attraverso discorsi compiuti e sensati.

Anche questa volta l'amore di Rosaura si rivelerà impossibile: l'oggetto del suo desiderio è Enrique, giovane dissidente, in cui si possono riconoscere alcune caratteristiche del Pablito dell'episodio precedente. Basilio si accorgerà di quest'amore e denuncerà il giovane contestatore, confermando la sua silente sottomissione al potere esercitato dal regime.

Il quarto e ultimo risveglio di Rosaura sarà l'unico in cui riconoscerà la realtà e ricorderà il sogno, svegliandosi in un Lager nazista, metaforica realizzazione del Potere, dove si troverà davanti il volto cruento della realtà.

Il binomio attorno al quale ruota l'intero dramma è il rapporto tra Potere, scritto con la P maiuscola, impersonificato da Basilio, e il singolo individuo, in questo caso Rosaura. Pasolini sceglie quindi una donna per descrivere l'impossibilità di ogni essere umano di svincolarsi dalla propria condizione

[1] P. P. Pasolini, *Teatro*, cit. p. 675.

sociale, in un mondo in cui l'unica via d'evasione è l'amore, che viene però sempre rappresentato come diverso, fuori dalle convenzioni e che per questo diventa impossibile, costretto dalla pareti dello *status*. Lo spazio del femminile in Pasolini diventa «lo spazio della denuncia e della presa di posizione critica e creativa nei confronti dei luoghi dell'ordine del discorso, con i suoi paradigmi, le sue opposizioni, le sue sistemazioni in generi e specie, con le sue differenze identitarie. Il femminile mette in scena la forza vitale dell'umano fuori genere, di una *humanitas* il cui significato va ricondotto etimologicamente non al genere *Homo*, ma a *humus*, a terra».[2]

Il rapporto tra Rosaura e Basilio riprende la concezione del rapporto padre/figlio caro a Pasolini (analizzato già in *Affabulazione*). Nonostante Basilio sia effettivamente padre solo nel I episodio, le dinamiche che regolano la relazione tra i due somigliano ad uno scontro generazionale che vede la figura paterna sovrastare sulla 'figlia ribelle'. Il contrasto in questo caso però si accende tra l'universo femminile, incarnato da Rosaura, attraverso cui Pasolini esprime il suo punto di vista critico e spregiudicato e il soggetto mascolinizzato che racchiude le diverse simbologie del Potere e del controllo che regolano le gerarchie e le classi sociali.

La giovane nuova sinistra italiana giudicò l'opera di scarsa rilevanza dal punto di vista politico. Per rispondere a quest'affermazione che suonava come un'accusa nei confronti di un'intellettuale del calibro di Pasolini, sempre in prima linea nei dibattiti politici e sociali del Paese, l'autore decise di recensire lui stesso *Calderón*, ponendo l'accento su quello che per lui rappresentava il tema centrale del dramma e cioè lo scontro tra Potere e individuo e l'inesorabile sconfitta del secondo.

Nella recensione, Pasolini riporta il pensiero di Adriano Sofri riguardo alla messa in scena dell'opera: «dal punto di vista personale la tragedia lo interessa anche,

[2] S. Petrilli, *Donne sui* generis *nel teatro e nel cinema di Pasolini*, in S. Petrilli – A. Ponzio – L. Ponzio, *Interferenze. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni*, Milano, Mimesis, 2012, p. 51-52. Le donne nelle opere pasoliniane rappresentano l'elemento di rottura e di resistenza alla corruzione e all'ideologia dominante della società, basti pensare a figure femminili cinematografiche come Mamma Roma e Medea.

ma dal punto di vista politico non ha commenti da fare, la sua rilevanza non è nulla, non ha peso».[3]

Per difendere la natura e l'essenza del dramma Pasolini scrive:

> I fatti di *Calderón* appartengono totalmente, specie negli ultimi episodi all'attualità politica. Se nelle prime due parti Rosaura si risveglia dal metaforico sonno calderoniano "aristocratica" e "sottoproletaria", nella terza parte, risvegliandosi nel letto di una piccola borghese dell'età del consumismo, l'adattamento le riesce molto più difficile; ne vive l'alienazione e la nevrosi e assiste ad un vero e proprio cambiamento di natura del potere. […] In tutti e tre i suoi risvegli, Rosaura si trova occupata interamente dal senso del Potere. Il nostro primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna. […] Il Potere in *Calderón* si chiama Basilio, ed ha connotati cangianti.[4]

Nonostante Rosaura rappresenti il vero motivo dal quale scaturisce l'azione scenica, Pasolini si serve di tutti i suoi personaggi per dar voce al suo discorso. Nel corso dei quattordici episodi, i protagonisti e gli antagonisti si moltiplicano e si modificano, pur mantenendo lo stesso nome, passando da un ambiente all'altro senza intaccare il principio di verisimiglianza o la credibilità della rappresentazione. «Basilio e Sigismondo diventano, nella loro continua metamorfosi, persecutori e capri espiatori, vittime come sono anche del passato e della nostalgia che il passato suscita. Rosaura dunque è il tramite di una carrellata sulle forme del potere e della nostalgia, sull'esistenza di classi sociali che perentoriamente impongono le loro leggi impossibili da sovvertire».[5]

La protagonista si muove sempre all'interno di spazi chiusi e claustrofobici che rappresentano lo spazio invalicabile dei netti confini determinati dalla classe. A lei si contrappongono figure maschili che generano scontri e opposizioni. Il tutto però è destinato a rimanere immutabile nella sostanza e «nella sconsolata conclusione che niente cambia nel continuo cambiamento e che tutto torna nel continuo movimento»[6].

---

[3] P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 212.
[4] Ivi, pp. 213-214.
[5] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo,* cit., p. 134.
[6] *Ibidem.*

Anche Luca Ronconi, regista teatrale che per primo mise in scena la tragedia nel 1978, al Teatro Metastasio di Prato, è intervenuto riguardo all'aspetto politico del *Calderón*:

> la politicità di *Calderón* va ben oltre le circostanze storiche in cui è nata la tragedia. Quando ho messo in scena *Calderón* con dei giovani, che certo avevano sentito parlare di Pasolini ma che nel 1968 non erano ancora nati, ebbene in qualche modo sentivano di essere tuttavia implicati in quel tipo di cultura che Pasolini aveva previsto disperatamente. Sì, una generazione di attori molto più giovani può ritrovarsi perfettamente nei temi di Pasolini.[7]

L'intervento dell'autore evidenzia quindi ancora di più la rilevanza politica del dramma tale da rimanere viva anche nei decenni e nelle generazioni successive.

Oltre alla dimensione politica, l'altro elemento attorno a cui ruota l'intera struttura della tragedia è il sogno. L'aspetto a mio avviso più interessante da rilevare sta nel fatto che l'autore in realtà releghi il sogno nell'ambito dell'indicibile. Quando Rosaura si sveglia, non ricorda chi è, nè dove si trova, e non riconosce chi le sta intorno, perché attraverso il sogno è riuscita ad evadere, a fuggire dalla realtà, e quando riapre gli occhi sembra come in preda ad un'amnesia, smarrita di fronte alla realtà che deve affrontare.
E' importante sapere che Pasolini si è occupato del sogno come materia di studio fin dall'adolescenza, ma nel dramma preso in esame ciò che muove veramente la scena non è tanto il sogno quanto il sogno non espresso, non detto, perché impossibile da esprime attraverso un linguaggio:

> Il sogno non è dunque né prefigurazione ottativo di una nuova realtà, né rivelazione freudiana del subconscio, ma inquietante rappresentazione cifrata della realtà, di impossibile decodifica perché non esprime attraverso un linguaggio ma attraverso la visione del mistero. E proprio per questa ragione, perché affonda nel mistero e parla attraverso la visione, il sogno è il mezzo più potente e più profondo di conoscenza della realtà.[8]

Per riprendere il legame con *La vita è sogno*, vediamo come anche nell'opera spagnola emerga l'aspetto rivelatore del sogno e come i confini tra realtà e visione

---

[7] L. Ronconi, *Un teatro borghese. Intervista a Luca Ronconi*, in cit., pp. XXV-XXVI.
[8] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 165.

onirica diventino sempre più sottili. «Come in *La vita è sogno,* nel *Calderón* il velo leggero che separa sogno da veglia cade: il sogno invade la realtà essendo esso stesso sogno nella e della realtà».[9] Infatti dal testo di Calderón e in particolare nel monologo di Sigismondo, emerge che non è nei termini della realtà oggettiva che sta il senso della vita poiché citando il testo «non solo la vita è sogno, ma anche i sogni sono sogni»[10] e quindi l'unico valore da perseguire deve essere quello soggettivo della coscienza individuale.

> Sono drammi in cui si parla di uno scambio tra sogno e realtà, non in senso esistenzial-pirandelliano bensì nel segno della dinamica tra servo e padrone che i due stati innescano: la realtà del padrone con il sogno del servo, che diventa realtà quando il servo si riscatta dalla sua posizione di dipendenza. se riesce a riscattarsi. Quello di cui si appropria Pasolini è la sostanza radicalmente tragica: la terra come arena di eventuali luttuosi.[11]

Ma mentre nel testo spagnolo il sogno rappresenta l'elemento che aiuta il figlio ad integrarsi e comprendere i valori paterni come fosse una tappa di un viaggio verso il miglioramento della civiltà, in Pasolini diventa puro tentativo di evasione ai sistemi di potere che non lasciano via di scampo.

Le due opere poi, come abbiamo già detto, si sviluppano con trame diverse e soprattutto terminano in finali differenti: ne *La vita è sogno* troviamo il lieto fine che manca in Pasolini, con il pacifico avvicendarsi patriarcale che manifesta una certa fiducia nelle regole e nei codici che regolano gli ordini gerarchici, confermando «l'idea calderoniana della regalità come garante dell'odine politico-religioso, in grado di ricomporre i conflitti e attrarre le forze centrifughe scatenate dalla natura».[12]

Tornando all'opera pasoliniana, la vera trasgressione a questa realtà la scopriamo nei risvegli di Rosaura: nel primo vive un amore impossibile nei confronti del padre illegittimo; nel secondo la protagonista si avvicina al concetto di diversità, entrando in contatto con il mondo e con le idee di Pablo, che rappresenta una voce fuori dal coro rispetto all'omologazione imposta dal regime;

---

[9] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo,* cit., p. 131.
[10] P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, Torino, Einaudi, 1980, p. 52.
[11] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo,* cit., p. 129.
[12] S. Giuliani, *"Calderón", tra potere del sogno e sogno di potere*, in *Pasolini e il* teatro, cit., p. 165.

nel terzo, quando si sveglia nelle vesti di donna medio borghese, sposata con Basilio, marito benpensante, non fascista ma peggio, perché completamente schiavo del Potere, inizia a parlare in maniera sconnessa e surreale, distruggendo il mezzo di comunicazione borghese della parola. La trasgressione sta quindi nello sconvolgimento del ruolo funzionale della parola e nell'annullamento del suo valore semantico. Per ristabilire un equilibrio e per annullare ogni tipo di diversità, al Potere non resta che uniformare e ristabilire un livellamento linguistico a cui segue il momento della normalizzazione sessuale «attraverso uno spiazzante gioco ironico sulle convenzioni drammaturgiche […] Pasolini ripropone con felice originalità il classico triangolo borghese lui-lei-l'altro che codifica il trionfo delle regole sessuali».[13]

In *Calderón,* lo scrittore friulano continua il suo viaggio nel mondo degli esclusi dalla società civile, accomunati nella medesima condizione di emarginazione, perseguitati da un'unica violenza esercitata dal Potere.
Calderón è quindi il dramma di una grande sconfitta prima di tutto politica che viene rappresentata con l'ultima incarnazione di Rosaura come un scheletro senza quasi più capelli rinchiusa nel lager nazista dal quale sente da lontano un coro degli operai comunisti in veste di salvatori. Ma con il loro ingresso si compie la fine della speranza di liberazione dei popoli, la nuova realtà voluta dal Capitale ha escluso per sempre ogni possibilità di liberazione e il dramma si conclude con le battute di Basilio:

> Un bellissimo sogno Rosaura, davvero
> un bellissimo sogno. Ma io penso
> (ed è mio dovere dirtelo) che proprio
> in questo momento comincia la vera tragedia.
> Perché tutti i sogni che hai fatto o che farai
> si può dire che potrebbero essere anche realtà.
> Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio:
> esso è un sogno, niente altro che un sogno.

Si può constatare come i temi trattati siano gli stessi che ritroviamo nella saggistica pasoliniana: l'ascesa del capitalismo, il fallimento del 1968, l'efficacia

[13] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 166

dell'omologazione. Il messaggio finale, come già visto in *Pilade*, non può che essere l'inevitabile insuccesso di ogni tentativo di sovvertire l'ordine imposto dall'universo borghese: non esistono alternative valide e vie d'uscita «l'oggetto del ricordo – il passato – sono rivoluzionari, ma senza alcuna effettiva incidenza sulla realtà del presente».[14]

[14] E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 309.

2.5 *PORCILE*

Con *Porcile* Pasolini sviluppa lo stesso soggetto drammatico sia in versione cinematografica sia in quella teatrale, sperimentando entrambi i mezzi espressivi, a conferma dell'attento studio che il regista-drammaturgo stava svolgendo sulle diverse forme d'arte.

La tragedia è composta da undici episodi (che ritroviamo quasi intatti nelle sequenze cinematografiche) e si svolge nella Germania post-nazista in cui domina (ancora una volta) il tema del rapporto padre-figlio, in questo caso è caratterizzato dal forte sentimento di rifiuto del giovane Julian verso il genitore.

Il I episodio si apre nel primo giorno di primavera del 1967 che coincide con il venticinquesimo compleanno del protagonista Julian, figlio di un ricco industriale renano. Attraverso l'iniziale dialogo, tra Julian e Ida, anche lei giovane ereditiera di una facoltosa famiglia bavarese (dialogo che somiglia ad una prima analisi introspettiva dei personaggi) apprendiamo subito l'aspetto peculiare del ragazzo, cioè il suo desiderio di sottrarsi alle convenzione (un possibile matrimonio con Ida che gli permetterebbe di diventare «padrone di Germania dell'Ovest»)[1] e il sentirsi estraneo al ceto a cui appartiene («Come uomo per sesso e come Julian per censo, non ti conosci: lo dici sempre. Non vorresti conoscerti»).[2]

Inizialmente però, entrambi questi sentimenti lasciano il protagonista in uno stato di paralisi, incapace di reagire all'ambiente che lo circonda. Nel secondo episodio ritroviamo Ida e Julian alcuni mesi dopo quel 21 marzo 1967: siamo in agosto e la ragazza tenta di convincere il giovane a partecipare alla marcia per la Pace che si tiene a Berlino. Per tutta risposta, Julian dichiara con orgoglio la sua capacità di rimanere impassibile, inalienabile davanti ai movimenti giovanili che agitano la Germania e di non riuscire a maturare idee e opinioni («anche come rivoluzionario ero un conformista»).[3] Nel corso del dialogo Ida accusa Julian di essere come il padre, preso come punto di riferimento negativo, individualista e dittatoriale, come fosse l'incarnazione del Potere. Il giovane dice a Ida di aver

[1] P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 583
[2] Ivi, p. 581.
[3] Ivi, p. 584

qualcosa da fare durante la sua assenza ma non le svela che cosa. Nell'episodio successivo il Padre e la Madre del ragazzo discutono sulla decisione del figlio di non andare a Berlino a marciare. Nel quarto episodio Ida, tornata da Berlino, riscontra subito in Julian qualcosa di diverso, mentre lui le confesserà di essere innamorato, senza però rivelare l'oggetto del suo amore. Nell'episodio successivo, la metamorfosi di Julian è compiuta: il giovane giace in catalessi nel suo letto, fissando il vuoto, senza neanche riconoscere Ida e la Madre che siedono al suo capezzale (non riconosce volti e ambienti familiari come Rosaura in *Calderón*). Entra in scena un nuovo personaggio: il detective Hans Guenter, ingaggiato dal Padre per avere notizie su Herdhitze, suo nemico politico, che altri non è che Hirt, suo vecchio compagno di studi, accusato di crimini nazisti e successivamente sottopostosi ad una plastica facciale. Il dialogo che segue vede protagonisti il Padre e il signor Herdhitze, il primo di formazione umanistica e il secondo dedito agli studi scientifici. Dopo aver ripercorso le tappe fondamentali che lo hanno portato al successo economico, Herdhitze conclude introducendo lo scabroso tema dell'amore di Julian per i maiali, senza però affermarlo ad alta voce (sesto e settimo episodio). Julian sembra stare meglio e, nel VIII episodio, discute con Ida riguardo all'imminente fusione tra il Padre e Herdhitze, affare economico di cui parla tutta la Germania e spiega come il patteggiamento fra i due sia avvenuto con «una storia di maiali per una storia di Ebrei». Dopo aver detto addio a Ida, prossima alle nozze con un giovane riformista, Julian riflette, nel primo vero monologo della tragedia, sulla singolarità dell'oggetto del suo amore: una passione impossibile da svelare, in grado di sconvolgere la vita e l'anima dell'innamorato.

La tragedia si avvia alla conclusione: mentre il padre e Herdhitze festeggiano la fusione (nono episodio), in una brevissima scena in cui però l'autore descrive perfettamente l'opulenza nauseante che caratterizza il vero porcile che è il mondo borghese, Julian si reca al porcile, dove dialoga con Spinoza (decimo episodio). Il filosofo, che riveste una funzione molto simile a quella assunta dall'Ombra di Sofocle in *Affabulazione*, viene chiamato in causa per abiurare la propria *Ethica* e la ragione («E' vero: la Ragione (loro) mi è servita

a spiegare Dio: ma una volta esaurito il suo compito, deve negarsi»):[4] «è lo Spinoza che, dopo aver cercato di spiegare Dio con la ragione, la nega per cercare il sacro, in un percorso che somiglia a quello di Pasolini, al rifiuto della storia che giustifica e della modernità che culmina nel lager e nell'olocausto, per un altro scandalo, quello di una nuova ricerca del sacro a partire da un punto zero dell'enigma umano, guardando al passato remoto».[5] Non è un caso che l'autore decida di inscenare il dialogo tra Julian e Spinoza alla fine del dramma, cioè quando ormai il protagonista ha deciso il suo destino, scegliendo di vivere il suo amore dandosi in pasto ai maiali. Nell'ultimo episodio, la festa della fusione viene drammaticamente interrotta dall'arrivo di alcuni contadini che portano la notizia della morte di Julian, divorato dai maiali. Rifugiatosi nell'amore verso i porci, il giovane borghese infelice cerca e trova infine la sua purezza perduta.

In una lettera datata aprile 1968 Pasolini scrive al suo editore Livio Garzanti, per commentare il ritardo dell'uscita dell'ultimo numero di «Nuovi Argomenti»: «Ciò mi allarma, perché vi ho pubblicato una cosa a cui tengo moltissimo, e da cui dipende tutto il mio lavoro futuro: cioè il *Manifesto per un nuovo teatro*. Come forse le ho accennato, lo Stabile di Torino ha deciso di finanziare la mia impresa; io sto già approntando i testi (che le darei da pubblicare in autunno, col titolo *Porcile*)».[6] Siamo in pieno Sessantotto, Pasolini ha già abbozzato le tragedie e di lì, a breve, girerà anche la versione cinematografica di *Porcile* e vorrebbe che questo fosse il titolo del suo intero *corpus* teatrale che mette in scena la visione nauseata dell'autore nei confronti di un mondo 'sporco', popolato da personaggi/maiali, a cui questa tragedia, più di ogni altra, si riferisce e il porcile diventa sinistra allegoria della società borghese.[7]

Dopo l'analisi di *Orgia*, *Pilade*, *Affabulazione* e *Calderón*, è facile notare che le tematiche affrontate tornano anche in *Porcile*: lo scontro generazionale tra il giovane che incarna una passione per la politica e il vecchio, conservatore e opprimente che diventa il simbolo dello schiacciante potere capitalistico; la ricerca di un eros e di un amore vissuto in maniere diversa, in questo caso

---

[4] Ivi, p. 636.
[5] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit. p. 178.
[6] P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 634.
[7] Sulla volontà di Pasolini di intitolare la raccolta teatrale *Porcile*, cfr. P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 1381.

addirittura zoofilo, con la presa di coscienza di Julian di amare sessualmente i maiali e la scelta finale della morte come sacrificio per pagare la violenza collettiva esercitata dalla Germania hitleriana e come estremo atto di protesta contro l'inaridimento morale che caratterizza il mondo borghese.
Dopo lo studio ossessionato nelle viscere delle borgate romane che ha caratterizzato i primi anni romani di Pasolini, ora l'autore vuole mettere in scena lo scandalo (parola che torna frequente e che, ricorderete, ha un peso anche in altre tragedie già esaminate come, per esempio, in *Pilade*) che diventa motore della tragedia in grado di generare il cambiamento, di smuovere le coscienze e di portare al sacrificio l'antieroe pasoliniano.

E' possibile ritracciare anche una fitta rete di richiami ai *topoi* teatrali e ad alcuni testi del teatro europeo, non solo contemporaneo. Ancora una volta si avverte la presenza shakespeariana nella figura di Ida/Ofelia (personaggio già evocato nel suicidio della Donna in *Orgia*), tenuta lontana volontariamente da Julian che si sottrae al suo amore, tacendo con vergogna la sua passione segreta.

Ma ancora di più, in *Porcile*, si sente l'eco del teatro contemporaneo. Stefano Casi ha individuato due opere e due autori che più di tutti sembrano aver influenzato il concepimento di quest'opera: *Unterdenlinden* di Roberto Roversi e *Marat Sade* di Peter Weiss.[8]

Come l'opera di Roversi, *Porcile*, non a caso ambientato in Germania, si scaglia contro il legame tra il regime nazista e il potere esercitato dalla nuova dittatura capitalista. Così *Underdenlinden*, pubblicato da Rizzoli nel 1965 e messo in scena al Piccolo di Milano nel maggio del 1967 (l'anno in cui Pasolini scrisse *Porcile*), ipotizza il ritorno del fantasma di Adolf Hitler, tornato per una nuova conquista del potere economico e politico, a partire dal sostegno dell'industria nella contemporanea società capitalista.

Il richiamo più forte all'opera di Perer Weiss invece è rintracciabile soprattutto nella prima stesura della tragedia[9] in cui Julian sogna una discesa negli inferi in cui i dannati vogliono essere martirizzati. «E' significativo il riferimento al drammaturgo tedesco che proprio in questi anni sta conducendo una ricerca artistica che unisce la forma del verso alla tensione ideologica e politica. Proprio il

[8] Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 160-162.
[9] Cfr. P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 647-658.

particolare stile grottesco del *Marat-Sade* contribuisce a portare *Porcile* a un livello di composizione diverso rispetto ai drammi precedenti con una prassi sistematica dello sberleffo e della grottesca invenzione linguistica»,[10] soprattutto, come detto, nella prima stesura. I dialoghi dell'opera pasoliniana sono magistralmente concepiti come confessioni: i personaggi parlano più a loro stessi che agli altri, si analizzano, si raccontano, si conoscono sempre di più man mano che la trama si evolve e, nel finale, quando la tragedia si realizza, il gesto di Julian rappresenta la confessione finale, come fosse un grido che esprime tutta la volontà del protagonista di non volersi più sottrarre e la sua necessità di uscire allo scoperto senza più bisogno di nascondersi.

Molti i punti di contatto con *Calderón*: le due tragedie, scritte quasi contemporaneamente, sono ambientate all'estero, in due Stati segnati dalla cicatrice e dall'onta indelebile della dittatura (la Germania nazista e la Spagna franchista), i protagonisti sono non semplici borghesi ma veri aristocratici, le scene si svolgono all'interno di grandi palazzi, che simboleggiano i luoghi del Potere, dove si decidono le sorti economiche del Paese e quindi del singolo individuo. In entrambe le tragedie, inoltre, passa in secondo piano il tentativo di approfondire la tecnica drammaturgica, soprattutto per quel che riguarda la scrittura mentre domina l'interesse per la trama effettiva della tragedia; si può in questo rilevare una maggiore presa di coscienza da parte di Pasolini delle proprie capacità drammaturgiche senza quel bisogno spasmodico di messa in discussione teorica. E' forte in ambedue i drammi il richiamo all'arte e in particolare, a singoli quadri: abbiamo già parlato dell'importanza dell'opera di Velázquez, *Las Meninas*, in *Calderòn*; in *Porcile* invece, torna in maniera insistita il paragone tra le scene rappresentate e i dipinti di George Grosz, che, mescolando la pittura cubista e quella futurista, con lo stile provocatorio, spigoloso, a volte pornografico, con cui seppe raccontare il degrado della Germania nel secondo dopoguerra, popolata da prostitute, ubriachi, assassini, e governata da avidi dirigenti e volgari uomini d'affari, camuffati da rispettabili lavoratori. I momenti in cui Pasolini richiama i quadri dell'artista tedesco sono soprattutto le scene in cui si avvera la fusione tra il Padre e Herdhitze, in particolare nel nono episodio,

[10] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 161.

nel quale l'autore descrive una serie di altri personaggi nauseanti, che popolano il vero porcile che equivale al mondo borghese.

PADRE

Tu dirai che è mania. Ma io insisto:
Grosz non è morto. Ti prego,
osserva
la bocca della signora Mann! Su osservala!
E' aperta da un bignè, lo ingoia, l'ha ingoiato!
Ride! Si rivolge verso la bocca della signora Pabst,
ride ancora, prende un altro bignè, apre la bocca,
l'ingoia, l'ha ingoiato.
Innocente bignè, fame innocente.
Tutto si svolge (è una vertigine) normalmente[11]

Tornano i richiami alla pittura soprattutto nella versione cinematografica della tragedia, in cui emerge tutto il Pasolini regista con una maniacale cura visiva che riprende i suoi principali riferimenti artistici «da Giotto a Piero, ai manieristi, all'espressioni di Grosz».[12]

Nel tradurre il testo teatrale in sceneggiatura cinematografica, Pasolini elimina la scena del dialogo tra Julian e Spinoza, episodio culminante nella tragedia e aggiunge alla trama già elaborata l'episodio (totalmente muto e posto in funzione di prologo alla vicenda di Julian) che vede protagonista un cannibale e un gruppo di banditi dediti all'omicidio e al cannibalismo, ambientato sulle pendici dell'Etna, in Sicilia, nel 1500. Nel finale la banda viene divorata dai cani. All'interno della pellicola, il prologo e soprattutto la vicenda del suo protagonista affondando le radici in una Sicilia ancestrale, così tremendamente barbara capace di rivestire la funzione che Spinoza assume nella tragedia. L'unica frase che Pierre Clementi, interprete del cannibale, pronuncia è: «ho ucciso mio padre, mangiato carne umana e tremo di gioia» La sua morte, a terra, divorato dalle belve, lo rendo un archetipo della società moderna, analogo alla figura di Julian «divoratore divorato».[13]

---

[11] P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 629.
[12] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 179.
[13] Ivi, p. 180.

Tutti e due agiscono spinti da bisogni primari (il predone dedito alla pratica antropofaga e Julian spinto dal desiderio sessuale verso i maiali) fino ad arrivare alla morte che in entrambi i casi diventa eroica e salvifica. Questa pellicola viene catalogata dallo stesso Pasolini, insieme a *Uccellacci e uccellini* e *Teorema*, tra i film definiti inconsumabili e cioè che «sono stati o vengono consumati, rispondono, per una serie di ragioni contraddittorie. Ma sono almeno *indigesti* o addirittura *indigeribili*: i consumatori li mettono in pancia ma poi li sputano, o passano la notte col mal di pancia».[14] Il regista intende quindi provocare e lasciare nello spettatore la stessa nausea che sente, lui, pervaso da un disgusto per la società che echeggia in tutte le opere pasoliniane di questi anni, fino ad arrivare alle forti sequenze di *Salò o le 120 giornate di Sodoma.*

La crudezza delle paradossali morti di Julian e del cannibale cinematografico, «calibrate con lucida freddezza strutturale da un Pasolini quanto mai consequenziale e sardonicamente allusivo, è stata escogita appunti per acuire, ancora un volta, la forza dell'allegoria […] Tanto più assurda è l'allegoria, tanto più profondo ne sarà il senso».[15]

---

[14] P. P. Pasolini, *La parola orale meravigliosa possibilità di cinema* in *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, Garzanti, Milano, 1992, p. 621.
[15] Cfr. M. Ariani – G. Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001, p. 221.

2.6 *BESTIA DA STILE*

«Ho scritto quest'opera teatrale dal 1965 al 1974, attraverso continui rifacimenti, e quel che più importa, attraverso continui aggiornamenti: si tratta, infatti, di una autobiografia. […] Nell'estate del 1974 ho deciso di smettere. Con gli aggiornamenti, ma non con i rifacimenti».[1] Quando si parla di *Bestia da stile* è impossibile prescindere dall'informazione che ci dà lo stesso autore e cioè che si tratta di un'autobiografia dichiarata, a lungo elaborata e mai terminata.

Si tratta, anche questa volta, di una tragedia articolata in nove episodi, il primo dei quali si apre sulle rive della Vltava, in Boemia,[2] alla fine degli anni Trenta, in una domenica di primavera. Il Coro introduce il monologo iniziale del protagonista Jan/Pasolini,[3] figlio di possidenti (di nuovo il mondo che circonda il personaggio principale è il mondo borghese), mentre si masturba rabbiosamente agli argini del fiume, lontano dal villaggio di Semice. Nell'episodio successivo, Jan dichiara il suo desiderio di essere poeta e l'intenzione di schierarsi accanto al popolo. Dopo il suo lungo monologo, entrano, uno ad uno, come in un a parata, una lunga serie di personaggi: La Penombra; Caronte; il Mondo campestre, L'Ante litteram; Burocrati; un Tollerante; Rane; Farmacista; ecc.[4] Ognuno di loro esprime, in una breve battuta, il proprio stato e il proprio dolore. Le figure allegoriche che subentrano in questa scena sono «cervellotiche e imprevedibili: si succedono in modo sorprendente, senza nesso, sottolineando l'intervento monologante di ciascuna, insieme dal caos che dall'insieme deriva […] sono spezzoni del mondo ideologico pasoliniano in frantumi, ognuna con un suo

---

[1] P. P. Pasolini, *Teatro,* cit., p. 761.

[2] La Boemia è stata letta da Edi Liccioli come un 'altro' Friuli, terra amata da Pasolini per la sua cultura primitiva e vergine e la posizione geografica marginale che la caratterizza come regione di confine. Cfr. E. Liccioli, *La scena della parola*, cit., p. 324.

[3] Il nome scelto per il protagonista non è causale, richiama infatti Jan Palach, studente cecoslovacco divenuto simbolo della resistenza anti-sovietica dopo essersi dato fuoco come segno di protesta contro l'invasione russa nel gennaio 1969.

[4] La scena in questione conta più di trenta personaggi. Stefania Rimini evidenzia soprattutto il ruolo svolto da La Viola, Il Giaggiolo, Il Mondo Campestre, L'Aria Umida, La Penombra, Il Senso della Penombra, come «simboli di un paese – il Friuli – e di un'epoca – la giovinezza, e quindi la prima stagione poetica – scivolati dal sogno al ricordo ne *La meglio gioventù*, per poi precipitare all'inferno con un tono di amara irrisione ne *La nuova gioventù* e tra le pagine di questo dramma autobiografico, a testimonianza di quella circolarità e concentrazione dell'ultima parola pasoliniana continuamente evocata e spostata da un testo a un altro». Cfr. S. Rimini, *La parola nel baratro. Per una lettura di Bestia da stile*, in *Contributi per Pasolini*, cit., p. 148.

rimprovero al mondo finito e in gran parte incomprensibile».[5] Nel terzo episodio ci ritroviamo invece all'interno della casa di Jan, dove il protagonista parla con la sua famiglia, composta da Padre, Madre e Sorella. L'ambiente familiare piccolo borghese viene presentato dal ragazzo come squallido e paralizzato nel tempo. Irrompe a questo punto, Karel, amico del protagonista, per comunicare l'imminente entrata delle truppe tedesche a Praga. Nell'episodio successivo, Jan rifugiato sulle montagne con i partigiani, nella primavera del 1944, racconta la morte avvenuta per impiccagione di Karel, che però torna sotto forma di Spirito per comunicare a Jan la deportazione e la morte dei genitori in un lager nazista, mentre la sorella, rimasta a Semice, «fa coi tedeschi ciò che non ha fatto con te. Fa l'amore con tutti, credo per fame… se questa non è una scusa».[6] Il quinto episodio prosegue ancora sulle montagna, con il compagno partigiano Novomesky,[7] dove Jan-poeta riflette sulla sua idea di stile. L'episodio successivo è ambientato invece a Praga: la guerra è finita e si torna a parlare di poesia e di scandalo, parola che torna nuovamente andando a costituire una sorta di *leitmotiv* nei testi pasoliniani:

> CORO
>
> (Jan) *gettò lo scandalo*
> *nei nostri petti*
> *attraverso una poetica nuova.*
> *Eh già, lo scandalo.*[…]
> *Fu lo SKAZ, la forma di questa sua poetica.*
> *Caddero le vecchie barriere tra il boemo scritto*
> *e quello parlato.*[8]

Tramite questa nuova poetica, Jan riesce nel suo intento di rappresentare la lingua del sottoproletariato. Entra in scena anche Novomesky commentando la scelta del protagonista di ricercare la gratificazione letteraria e stilistica mentre, invece, lui opta per la via dell'esilio e del lotta comunista. Il settimo episodio è ambientato a Mosca: Jan ha avuto un grande successo come poeta e si appresta a ricevere il

---

[5] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 231.
[6] P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 787.
[7] Nella figura di questo partigiano boemo, devoto alla lotta politica, si può riconoscere il fratello di Pier Paolo, Guido Pasolini.
[8] P.P. Pasolini, *Teatro*, p. 799.

Premio Stalin per la poesia. Irrompe in scena lo spirito della Madre e inizia il suo lungo monologo, come fosse una profezia, a tratti volgare e sgrammaticato, in cui si immedesima in Madre Terra per opporsi alla civiltà. Il monologare dello Spirito della Madre è un elemento di forte rottura nella struttura drammatica, presentando cenni di disgregazione e frantumazione della parola e del linguaggio tragico:

SPIRITO DELLA MADRE

Ho cominciato a non parlar
quando tu hai cominciato a parlar;
io sono sempre stata dura come una rapia;
dragon dovevo nasser
e invece son drago.
Da questa pancia
tu sei rotolà
tra i piculi borghesi
e là sei restà.[9]

Il delirio verbale che l'autore fa pronunciare allo Spirito della madre non è ovviamente fine a sé stesso ma va interpretato come desiderio di ribellione nei confronti dell'ordine sovraimposto, attraverso una parola capace di resistere al caos, come abbiamo già potuto constare nell'afasia di Rosaura in *Calderón* e nei silenzi di Julian caduto in catalessi in *Porcile*.

Nell'VIII episodio ci troviamo di nuovo a Semice, durante una manifestazione studentesca contro gli intellettuali del Paese di cui fa parte anche Jan. Dopo l'irruzione dello spirito della Madre, ora è il momento della sorella che confessa a Jan che entrambi sono lo sdoppiamento di una stessa persona, di un'unica identità. Infine, le ultime battute dell'episodio spettano allo Spirito del Padre, venuto per annunciare l'entrata dei carri armati sovietici a Praga, il 21 agosto 1968. Il IX e ultimo episodio vede fronteggiarsi il Capitale e la Rivoluzione nel contendersi Jan. Le ultime battute spettano al Capitale che cede il protagonista alla Rivoluzione:

IL CAPITALE

[9] Ivi, p. 809.

Quanto a quest'uomo,
se proprio non vuoi perderlo,
te lo lascio: ebbro
d'erba e di tenebre[10]

Considerata, a ragion veduta, la più anomala fra le sei tragedie di Pasolini, *Bestia da stile,* elaborata a partire dal 1966, accompagna il suo autore quasi per dieci anni, con correzioni e aggiunte continue

Come lui stesso confessa, Pasolini non smetterà mai di rivedere quest'opera in cui si evince la sua ossessione per la forma e lo stile, per la riscrittura e la reinterpretazione della società. In questo dramma si condensano tutte le riflessioni linguistiche che l'autore elabora nel corso del decennio che va dal 1966 al 1974, infatti, al contrario di *Calderón* e di *Porcile*, qui il tema linguistico assume un ruolo egemonico rispetto alla trama.

Nella nota introduttiva che apre il dramma, l'autore si scaglia contro l'altro costante bersaglio della sua opera drammaturgica: il teatro nazionale contemporaneo, ma ciò che paralizza veramente il teatro italiano non sono solo le avanguardie e il teatro tradizionale di cui parla nel *Manifesto* ma è soprattutto il conformismo di sinistra e qui l'autore si scaglia contro i suoi contemporanei (ad eccezione di Carmelo Bene):

> Il teatro italiano, in questo contesto si trova certo culturalmente al limite più basso. Il vecchio teatro tradizionale è sempre più ributtante. Il teatro nuovo – che altro non consiste che nel lungo marcire del modello del Living Theatre (escludendo Carmelo Bene, autonomo e originale) – è riuscito a divenire altrettanto ributtante che il teatro tradizionale […]. Quanto all'ex repubblichino Dario Fo, non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti […] Tutto il resto, Strehler, Ronconi, Visconti, è pura gestualità, materia da rotocalco. E' naturale che in un simile quadro il mio teatro non venga neanche percepito. Cosa che (lo confesso) mi riempie di una impotente indignazione, visto che i Pilati (i critici letterari) mi rimandano agli Erodi (i critici teatrali) in una Gerusalemme di cui mi auguro non rimanga presto pietra su pietra.[11]

[10] Ivi, p. 830.
[11] Ivi, p. 761.

Bestia da stile uscì postuma nel 1979 e la critica continuò (e continua tutt'ora) a considerare quest'ultimo dramma come il meno felice dell'intero *corpus* tragico pasoliniano,[12] per le allegorie di difficile interpretazione e per la meccanicità delle sequenze che rendono il dramma faticoso da seguire. Dal punto di vista ideologico, nella tragedia sono condensate le preminenti istanze ideologiche del Pasolini drammaturgo che imprimono al testo una certa complessità che finisce per prevaricare sulla fruibilità dell'opera e sulla struttura teatrale ridotta a supporto delle polemiche mai risolte dell'autore. Il tutto realizza però il desiderio di Pasolini di distinguersi dalla magmatica produzione teatrale contemporanea, portando a termine una tragedia che possiamo considerare un *unicum* nella drammaturgia novecentesca, piena espressione di quel «teatro di miti e ossessioni personali consegnato più a lettori disponibili a conturbanti identificazioni mentali ed emotive che all'attesa di un pubblico ansioso di funzionali riscontri».[13]

Abbiamo già ampiamente parlato del lavoro teatrale, cinematografico e poetico di Pasolini nel corso di questi anni, un lavoro affannato, morboso, in pieno stato di ricerca, una ricerca che tocca prima di tutto la forma e poi le idee e gli ideali, le delusioni e le speranze tradite che divampano nell'animo dell'autore. Il poeta, lo scrittore, l'intellettuale diventa la 'bestia' da immolare, «dunque bestia allude all'anima che si offre come capro espiatorio, stile è lo stilo, il coltellino per incidere le parole, penna che dà stile; e anche il coltellino per incidere nel proprio corpo, per frugarvi dentro e infine immolarlo al fallimento di una idea».[14] Torna ancora una volta il tema del sacrificio, del capro espiatorio, dell'animale sacrificale ripreso dalla tradizione greca e cristiana ma legato, nello stesso tempo, anche alle letture psicoanalitiche e alle riflessioni politiche dell'autore. Nella rivisitazione e reinvenzione del mito, Pasolini si identifica sempre di più con la bestia[15] destinata ad immolarsi, perseguitato dai tribunali, dai processi e dalla

---

[12] Guido Davico Bonino nella sua prefazione al volume che raccoglie le tragedie di Pasolini, edito da Garzanti, definisce *Bestia da stile* come «il più disperato esperimento drammaturgico pasoliniano». Cfr. G. Davico Bonino, cit., p. 19.
[13] M. Ariani – G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 222.
[14] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 229.
[15] L'espressione 'bestia da stile' fu usata dallo stesso Pasolini in un suo saggio per indicare la condizione dell'autore: «Voi siete matti. E' molto spiacevole, sapete, per un autore, sentirsi sempre considerare come una 'bestia da stile'. E che tutto, per quel che lo riguarda, venga ridotto a pedina per comprendere la carriera stilistica» in P. P. Pasolini, *Cinema e Film*, I, n.1, 1966-67, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1542.

condanne morali provenienti soprattutto dalla forze politiche incapaci di intendere le sue intenzioni civili.

Per raccontare sé stesso, le sue ossessioni, le sue fantasie, le sue aspirazioni e le sue delusioni, Pasolini si serve del protagonista Jan, ispirato ad una figura storica (il già citato Jan Palach), che cerca e sembra trovare la sua identità solo attraverso il suo doppio, la Sorella, capace di mettere in scena il suo lato femminile (e quello dell'autore) e che gli permettere di ritrovarsi riconoscendo la sua doppia natura, come già rappresentato con il travestimento finale dell'Uomo in *Orgia.* Jan può riconoscersi solo nella sua duplice natura: poeta amato e osannato nella capitale (Praga) e giovane prostituta pronta a vendersi al nemico che, per vergogna, non può più vivere nel suo paese natale. In Jan troviamo anche il tratto peculiare che caratterizza tutti i protagonisti pasoliniani: la diversità, espressa ancora una volta nella diversità sessuale, simboleggiata dalla scena della masturbazione sul fiume che apre la tragedia. C'è poi un'intera parata di personaggi secondari, tutti parlanti, anche se con una sola battuta, che interpretano fisicamente la confusione, il caos, in cui l'intellettuale, in piena crisi di identità, sta sprofondando. Ciò che differenzia Jan dagli altri protagonisti pasoliniani già analizzati è la sua condizione di poeta, il suo sentirsi poeta, come si sentiva Pasolini e questo aspetto rende la tragedia la testimonianza di un intellettuale in cui si condensa il dramma di una vita. La famiglia di Jan è una famiglia borghese ma i diversi contesti in cui si ambientano le scene appartengono più alla classe intellettuale che al mondo borghese. «*Bestia da stile* è in realtà una tragedia sulla tragedia di essere scrittore (poeta, intellettuale) nella società attuale e non un superficiale 'travestirsi da poeta cèco'».[16]

Bestia da stile è stato considerato l'equivalente teatrale del romanzo/saggio *Petrolio*, [17] corposa opera narrativa di Pasolini, rimasta incompiuta, in cui l'autore intendeva condensare la sua rabbia, la sua esperienza e la sua memoria. Entrambe le opere rappresentano la chiave d'accesso per capire e

[16] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 158.
[17] Nel 1992 Einaudi ha pubblicato il volume contenente 133 appunti, svariate annotazioni o 'promemoria, una lettera ad Alberto Moravia, alcuni schizzi inseriti dall'autore nel manoscritto, per un totale di 552 pagine. La struttura dell'opera rimane comunque largamente incompiuta e di difficile ricostruzione. Cfr. P. P Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

interpretare l'ultimo Pasolini, logorato dalla delusione politica e ideologica che la Storia gli ha inflitto, in continua ricerca di nuove forme per esprimersi. Il punto di contatto forse più forte tra le due opere è il tema del doppio: come Jan, anche Carlo, protagonista di *Petrolio* è sdoppiato: esiste un Carlo di Polis, angelico e sociale e un Carlo di Tetis, diabolico e infernale. Pasolini spiega:

> Questo poema non è un poema sulla dissociazione, contrariamente all'apparenza. La dissociazione altro non è che un motivo convenzionale […]. Al contrario, questo poema è il poema dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione. La dissociazione è ordine. L'ossessione dell'identità e della frantumazione è disordine. Il motivo della dissociazione altro dunque non è che la regola narrativa che assicura limitatezza e leggibilità a questo poema.[18]

Attraverso la dissociazione e lo sdoppiamento, Pasolini riesce quindi a mettere in scena e raccontare l'ossessiva ricerca della propria identità.

Bestia da stile, annullando pian piano sempre di più l'interlocutore e la tecnica del dialogo per privilegiare il soliloquio, ripercorre l'iter formativo grazie al quale l'autore è diventato poeta. Il testo è infatti disseminato di una serie di grandi nomi della letteratura che hanno segnato indelebilmente il suo percorso: da Rimbaud a Dylan Thomas, da Kafka a Kavafis, da Shakespeare a Joyce e Eliot, da Mallarmè a Pound, fino a Verlain. Un elenco di letterati che tornano nel testo a confermare l'ampio sguardo europeistico del Pasolini drammaturgo.

[18] Ivi, p. 181.

CAPITOLO TERZO

3.1 LA TRADIZIONE E LA GRECIA

L'interpretazione e la rilettura del racconto mitico e, più in generale, delle fonti classiche, in particolare quelle appartenenti alla cultura greca, hanno sempre costituito un *fil rouge* nell'intera produzione pasoliniana dai tempi delle traduzioni giovanili fino ad arrivare alle sperimentazioni cinematografiche più o meno esplicitamente ricalcate su testi e miti tradizionali. L'elemento mitico viene assorbito e sviluppato in modi differenti nel cinema e nella drammaturgia pasoliniana, rappresenta sempre un punto di riferimento da cui si avvia la riflessione per poi lasciare che l'opera si concentri su tematiche e problematiche pienamente novecentesche. Prima di lui, nella letteratura contemporanea italiana, solo Pavese aveva tentato un organico e strutturato ragionamento sul mito e sulla sua praticabilità letteraria, associandolo però ad una «tensione distruttiva ancora vicina ad un clima simbolista da cui invece Pasolini sembra volersi distaccare in nome del suo amore per la realtà».[1]

In Pasolini, la grecità coincide con il passato, con la tradizione che attiene al presente assumendo il ruolo di paradigma attraverso cui declinare la realtà odierna. Lo sguardo di Pasolini nei confronti del mito non ha mai presentato caratteristiche reazionarie o propriamente nostalgiche ma è piuttosto lo sguardo di un poeta che si è formato sul significato del tragico inteso in senso greco e che è in grado di trattare la materia greca con la competenza di un vero umanista.

Pasolini si serve del mito greco (materia che conosce e che studia da sempre) come fosse una chiave d'accesso alla verità tragica del mondo e alle sue fratture universali. Il suo valore simbolico è un tramite per interpretare la contemporaneità, è il modello ideale ma soprattutto idealizzato che un marxista

[1] M. A. Bazzocchi, *La parte nascosta del mito*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, a cura di A. Felice, G. P. Gri, Venezia, Marsilio, 2013, p. 55.

deve tenere a mente immaginando una società forse utopica, in grado di autogovernarsi.[2]

I testi classici si presentano a Pasolini come un'inesauribile fonte a cui attingere per sviluppare poi la sua personale visione del mondo. Proprio per questo negli anni tra il 1966-68, cioè nel periodo in cui si condensano le opere teatrali e cinematografiche più esplicitamente riferibili al mondo greco, l'aspetto delle tragedie che maggiormente interessa Pasolini è quello politico: solo la cultura greca è stata in grado di inscenare i rischi e le trasformazioni cui si espone un stato democratico e per questo il regista la prende come esempio e come metafora per spiegare la contemporaneità. La saggistica pasoliniana è costellata di riferimenti al mondo greco; nell'articolo *Diario di un condannato a morte*, datato 1968, l'autore, affrontando la questione della condanna a morte dell'ateniese Alexandros Panagulis,[3] rievoca la Tebe e gli eroi di Euripide per spiegare il suo punto di vista:

> Dov'è Atene? Allora c'era un'Atene democratica, che, sempre con la meccanicità del *deus ex machina*, interveniva contro i tiranni delle città vicine, o a salvare o a vendicare gli eroi. Dov'è Teseo, l'eroe dell'ufficialità, che interviene, pur riluttando contro la violenza? Tesei non ne vedo, intorno. Vedo solo dei fiacchi capi di governo, dei prudenti ministri che mandano telegrammi a gente che non è degna di riceverli.[4]

Risuona nel brano di Pasolini quel sogno della democrazia che ad Atene aveva trionfato nell'antichità e che il poeta friulano richiama soprattutto per le funzioni maieutiche attribuite in Grecia al teatro, inteso come vero e unico evento culturale.

---

[2] Così Pasolini risponde in un'intervista alla domanda «conosci comunque un esempio nella storia che s'avvicini maggiormente a questo ideale di società che si autogoverna?». «La *polis* greca. […] Comunque permetteva che Socrate svolgesse il suo insegnamento»: P. P. Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, in «La fiera letteraria», XXII, 50, 14 febbraio 1967. Intervista rilasciata a Manlio Cincogli, ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1616.

[3] Alexandros Panagulis, (1939-1976) è stato un poeta rivoluzionario e politico greco, acceso attivista che si batté per la conquista della democrazia e che mantenne una perpetua lotta contro il regime dei colonnelli. Subì una dura persecuzione per poi essere imprigionato e torturato a causa del fallimento dell'attentato contro il dittatore Papadopoulus. Grazie ad una mobilitazione internazionale fu liberato ma morì in un incidente stradale che presenta tutt'oggi molti aspetti misteriosi.

[4] P. P. Pasolini, *Diario di un condannato a* morte, in Id., *Saggi sulla politica e sull'arte*, cit., p. 1151-1152.

L'inizio delle riletture e reinterpretazione pasoliniane è fissato dalla già citata traduzione da parte del poeta friulano dell'*Orestiade* (1959/60), testo che doveva poi essere messo in scena da Gassman e Lucignani con la compagnia del Teatro Popolare Italiano al Teatro Greco di Siracusa. Il lavoro di Pasolini rappresenta il suo vero debutto nell'istituzione teatrale ufficiale, esordio che nasce quindi sotto il segno della più stretta continuità con la tradizione, essendo questa un'operazione di traduzione. Pasolini descrive la genesi e la stesura della sua *Orestiade* nella *Lettera del traduttore* che scrive una volta terminato il lavoro e che viene pubblicata nel programma di sala dello spettacolo; in questo documento l'autore racconta del poco tempo a disposizione, della ricerca bibliografica condotta, della decisione di affidarsi al suo istinto e della scelta finale di fondare il suo lavoro su tre traduzioni:

> Mi sono gettato sul testo, a divorarlo, come una belva, in pace: un cane sull'osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo come un infimo campo visivo. Con la brutalità dell'istinto, mi sono disposto intorno alla macchina da scrivere tre testi: *Eschyle* (tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les belles lettres, Paris 1949), *The Oresteia of Aeschylus* (edited by George Thomson, M.A., University Press, Cambridge 1938) e *Eschilo: Le tragedie* (a cura di Mario Untersteiner, Istituto Editoriale, Milano 1947).
> Nei casi di sconcordanza, sia nei testi, sia nelle interpretazioni, ho fatto quello che l'istinto mi diceva: sceglievo il testo e l'interpretazione che mi piaceva di più. Peggio di così non potevo comportarmi.[5]

Pasolini svela di aver seguito un procedimento non conforme alla filologia classica, non accademico, giustificando così una traduzione che si presta ad una lettura contemporanea, soprattutto dal punto di vista linguistico. Il poeta friulano entra nell'universo della drammaturgia ufficiale sfidando ogni tipo di approccio classico-accademico, per concentrarsi sul tentativo di adeguare al presente la tragedia eschilea: «non si chiede quale lingua abbia usato Eschilo ma quale sia efficace al tempo odierno».[6]

L'incontro con questo testo determina per Pasolini un punto di svolta in tutta l'evoluzione del suo pensiero: siamo nel 1960, l'anno del debutto

[5] P.P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, in Id., *Teatro*, p. 1007.
[6] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 90.

cinematografico con *Accattone*, ancora legato all'ideologia e all'universo dei romanzi romani; mancano ancora diversi anni all'elaborazione del *corpus* teatrale ma è questo il momento in cui comincia a maturare l'idea che l'elemento greco possa davvero essere l'adeguata materia da plasmare per raccontare il suo cambiamento ideologico in atto.

Pasolini dichiara apertamente la chiave interpretativa attraverso cui ha letto e tradotto l'opera di Eschio:

> il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico. Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltra a essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente definite e potentemente indefinite […] sono soprattutto – nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore – dei simboli: o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia.[7]

La dichiarazione riguardo al significato esclusivamente politico potrebbe suonare come categorica e provocatoria ma è molto più vicina alla realtà di quanto possa sembrare poiché è proprio l'idea di un'attualizzazione politica dell'*Orestiade* la chiave di lettura pasoliniana e anche la caratteristica che connota la sua traduzione rispetto alle edizioni di riferimento. L'evoluzione sociale rappresentata nella tragedia greca era, infatti, solitamente interpretata in senso antropologico, nel tentativo di inquadrarla storicamente ma non in quanto allegoria politica, ipotesi, invece, avanzata da Pasolini. La lettura politica pasoliniana è confermata anche dal riassunto che l'autore scrive della trilogia greca:

> La trama delle tre tragedie di Eschilo è questa: in una società primitiva dominano dei sentimenti che sono primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni), sempre pronti a travolgere le rozze istituzioni operanti sotto il segno uterino della madre, intesa appunto come forma di informe e indifferente della natura. Ma contro tali sentimenti arcaici, si erge la ragione, e li vince creando per la società altre istituzioni, moderne: l'assemblea, il suffragio. […] Questa, non altra, è la trama dell'*Orestiade*. E, come si vede, la sua allusività politica era quanto di più suggestivo si potesse dare in un testo classico, per un autore come io vorrei essere.[8]

---

[7] P. P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, cit., p. 1008.
[8] Ivi, p. 1009.

Qui Pasolini punta su determinati concetti e su alcune scelte lessicali attuali e attualizzabili. La sua traduzione sarà quindi per così dire «intersemiotica, convertendo ciò che era incomprensibile in *topoi* e modi paremici accettabili per la nostra cultura»,[9] assecondando la necessità di tradurre in concetti scenici le idee espresse nella tragedia nel tentativo di modificare i toni sublimi in toni civili, in favore di un ritmo prosaico distante dal classicismo tradizionale. Puntando sulla cura ideologica e su uno stile poetico ma al contempo comprensibile più che sulla fedeltà del testo greco, Pasolini porterà a termine una traduzione che andrà quindi a coincidere con la personale interpretazione dell'autore. La concezione pasoliniana fu condivisa da Lucignani e Gassman che, con la loro rappresentazione, turbarono l'intoccabile tempio della tradizione classicista, scegliendo di utilizzare microfoni e altoparlanti per la prima volta nella storia del Teatro Greco di Siracusa, proprio per agevolare la comprensione delle parole scandite dall'attore, evidenziando la necessaria attenzione per la parola che tornerà come elemento centrale, sei anni più tardi, nel teatro pasoliniano.

La traduzione dell'*Orestiade* permette a Pasolini di provare a percorre una sua personale strada nel panorama drammaturgico contemporaneo che prende avvio dai suoi studi classici e dal teatro greco per poi orientarsi «verso un ragionamento tutt'altro che mitico e per definizione poetico».[10]

Eschilo si colloca quindi a metà strada nel percorso drammaturgico pasoliniano, scandendolo: sotto il segno eschileo era nato il teatro giovanile della *polis* di Casarsa, connotato politicamente e teso a conferire al Friuli un'aurea mitica che potesse assumere risonanza sociale (si veda in particolare *I Turcs tal Friul*) e sotto il segno eschileo riparte la pulsione teatrale pasoliniana degli anni Sessanta. E' dunque tramite i tragici greci che Pasolini si interroga e cerca di scoprire la realtà eternamente tragica della condizione umana, è sul nesso mito-realtà che bisogna insistere se «vogliamo identificare la posizione con cui Pasolini rilancia il discorso sul mito (e implicitamente sul sacro) in un mondo ormai

[9] G. L. Picconi, *La furia del passato. Appunti su Pasolini e l'«Orestiade»*, in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 133.
[10] P. P. Pasolini, *Lettera del traduttore*, p. 1008.

completamente demitizzato e desacralizzato».[11] Nella costruzione poetica pasoliniana il rapporto con la contemporaneità si declina nel rapporto col passato che scava nella profondità della coscienza umana.

Il concetto di perpetua contaminazione tra passato e presente rappresenta un elemento di raccordo in tutta la parabola artistica pasoliniana: si pensi solo a opere come *Calderón*, *Bestia da stile*, *Pilade* e alla produzione in versi da *La meglio gioventù* a *Le ceneri di Gramsci*. Il tragico greco è quindi il punto di partenza da cui discende la riflessione sull'universale condizione umana.

Il *corpus* del 1966, definito teatro delle idee e della parola, rappresenta in momento dell'intera produzione pasoliniana in cui il tragico si realizza e prende forma. Questi testi sono, infatti, modellati sulla struttura della tragedia greca, presentando tutti gli elementi che la caratterizzano, come lo stasimo, la divisione in episodi, il prologo e l'epilogo, che contribuiscono alla definizione di una sorta di cornice perfetta per circoscrivere alte tematiche ideologiche. Vi è inoltre l'esplicita riscrittura di alcune immagini classiche che coincidono con il tentativo da parte dell'autore di proporre una verità che però non intende essere universale ed esauriente ma che, anzi, tende a proporre vie alternative senza voler dare risposte o condanne definitive: «il mito appare la traccia soggiacente non già di una pienezza, bensì di un incomprensibile frattura».[12]

Il testo teatrale diventa così il luogo ideale della riflessione e del confronto dialettico da condurre in presenza di un pubblico colto e pronto ad interrogarsi sulla propria condizione tragica (uno dei più rilevanti punti di forza del teatro è proprio il suo implicito contatto diretto con la platea, caratteristica che nessun'altra forma d'arte presenta), senza scadere in sterili nostalgie nei confronti di un'utopia del ricordo. Se da una parte il mito viene raccontato attraverso lo sguardo melanconico di un autore che sogna un passato idealizzato, dall'altra è altrettanto avvertita la paura per il possibile ritorno di uno spirito reazionario che possa portare ad un immobilismo intellettuale, sociale e culturale. *Pilade* è la tragedia che forse più di tutte inscena questa continua lotta tra un mondo antecedente e l'ideologia del progresso: Elettra non sa rinunciare al passato e Oreste è accecato da un'eccessiva brama di conoscenza che compromette la

[11] M. A. Bazzocchi, *La parte nascosta del mito*, cit., p. 55.
[12] G. De Santi, *Mito e tragico in Pasolini*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., p. 24.

lucidità del suo pensiero nella costruzione di un prospero futuro veramente realizzabile. La sintesi di questi mondi impedisce la possibilità di ribellione di Pilade in una città, Argo, che preferisce riappropriarsi del proprio passato attraverso l'arte del compromesso invece di proporre un nuovo ordine che quindi rimane sempre uguale a sé stesso. «Quel sogno della democrazia e di un'esistenza riscattata è finalmente anche la sua alterità. Era poter pensare al futuro con mente fresca e innocente. Fare il proprio ingresso nella storia recandovi la luce della ragione. Il tragico rinasce dalla consumazione di tale sogno. Anzi il Tragico è il darsi stesso della impossibilità di questo sogno».[13]

Il mito in Pasolini non si traduce, quindi, in un semplice recupero culturale e antropologico ma diventa un paradigma di pensiero attraverso cui coniugare le nuove ideologie una volta persa la speranza di identificare un possibile mito moderno che Pier Paolo aveva cercato e pensato di aver trovato nelle periferie urbane elaborando personaggi come Mamma Roma.

Rappresentato a teatro, il mito ha il compito di riaffermare l'attualità della tragedia greca nell'era del capitalismo, negli anni dell'abiura pasoliniana, diventando così lo specchio del pessimismo politico dell'autore, un decennio prima dell'ultima testamentaria rappresentazione infernale di *Salò*.

Pasolini stesso ci offre una chiave di lettura per interpretare la rievocazione della materia greca nella sua drammaturgia: «Il nuovo teatro non nasconde di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione recente del teatro della borghesia»;[14] è quindi la personale via alternativa intrapresa dall'autore per elaborare un teatro che non sia ascrivibile nelle file dell'avanguardia ma sia in grado di riassumere in sé elementi della classicità e innovazioni drammaturgiche novecentesche.

Il mito permette a Pasolini la libertà di movimento in un ambito, come il palcoscenico, in cui l'oralità del verso rappresenta un principio indispensabile: è, infatti, grazie alla trasmissione orale che il racconto mitico continua a vivere nel corso della storia, concepito per essere recitato e ascoltato da un pubblico, mai cristallizzato in una forma scritta e per questo adatto ad essere riproposto e rielaborato in ogni epoca. Il motivo per cui la drammaturgia pasoliniana prende

[13] Ivi, p. 21.
[14] P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2484.

avvio dalla materia greca risiede proprio in questa sua flessibilità garantita dall'oralità:

perché gli consente di essere attuale e inattuale allo stesso tempo. Difatti la tragedia, la più antica forma drammatica che ad Atene era la realtà poetica della *polis*, parlava delle nuove leggi, quelle del tempo dell'autore, ma collocava i suoi personaggi nel tempo lontano del mito. E il suo senso veniva rappresentato e interpretato davanti al popolo, come in una solenne celebrazione religiosa e civile, attraverso un rito teatrale: un vero e proprio rito collettivo.[15]

Si è fatto più volte riferimento alla predilezione pasoliniana di rappresentare una Grecia che potesse essere definita "barbarica",[16] nel senso di pre-razionale, viscerale, tribale, atemporale (nella rappresentazione di un presente che macina e fagocita ogni elemento tragico in nome del capitale e dell'industrializzazione selvaggia), in quanto «rifiuta ogni idealizzazione neoclassica: ogni immagine di olimpica freddezza e di equilibrio razionale»,[17] concezione figlia delle novità portate avanti dall'antropologia e dalla psicanalisi. Si deve considerare anche una lunga serie di riletture classiche europee che, nel corso del Novecento, viene filtrata attraverso una conoscenza della storia della cultura occidentale moderna, soprattutto tramite le teorie di Freud e di Frazer: «a Vienna Hugo Von Hofmannsthal, a Parigi i due rivali Jean Cocteau e Andrè Gide, in America Eugene O'Neill, in Italia Alberto Savinio, ci presentano un fiorire di drammi e di opere che riscrivono le storie di Edipo, Medea, Elettra, Alcesti, spaziando dai registri più violentemente tragici ed espressionistici al più puro grottesco».[18]

La voce, la penna e la cinepresa di Pasolini rappresentano però una lettura differente dalla materia greca perché fortemente suggestionata soprattutto da diverse esperienze avanguardistiche novecentesche e dalle nuove drammaturgie

---

[15] A. Panicali, *Il teatro di parola: mito e rito*, cit., p. 50

[16] Cfr. M. Fusillo, *Una Grecia barbarica*, in Id., *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 3-28; Pasolini stesso riconosce la sua predilezione per una lettura "barbarica" della sua poetica: «La parola barbarie – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più»: P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot [1969-1975]*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1485.

[17] M. Fusillo, *Una Grecia barbarica*, cit., p. 14.

[18] Ivi, p. 15.

politiche e ideologiche europee che si analizzeranno nel successivo capitolo. Infatti, nonostante Pasolini avesse in mente un teatro che si rifacesse alla tragedia classica, Luca Ronconi, unico regista che ha tentato di avviare una certa tradizione per quanto riguarda le repliche dei drammi pasoliniani,[19] nota che:

nessuno dei suoi testi è una tragedia, non c'è mai un vero spirito tragico nel senso classico […] per scrivere una tragedia bisogna che esista un eroe, e se si tende a una tragedia interiore difficilmente esiste, non c'è. […] C'è un conflitto, un affetto, un addio, c'è una dialettica, ma non un contrasto che arriva alla tragedia, c'è un senso di perdita, non un senso di catastrofe, e per questo mi sembra di essere di fronte ad un dramma elegiaco.[20]

E' forse proprio nella costruzione di questi "personaggi confessioni" - non personaggi in cui la forma dialogica è praticamente assente in favore di lunghi monologhi -, il punto in cui Pasolini si distanzia maggiormente dalla tragedia greca. Laura Vitali ha parlato di un «crepuscolo dell'eroe» che si verifica nel teatro pasoliniano: «se la tragedia greca raccontava la vicenda esemplare di un personaggio esemplare, collocato in una situazione di necessità e di incontro con il limite, che quell'eroe tentava di trasgredire, spinto dalla forza irresistibile della *hybris*, nel mondo moderno non ci possono essere più eroi determinati, ma solo uomini caratterizzati dall'*assenza di volontà*».[21] Attraverso questo sistema Pasolini in realtà mette in scena la dimostrazione che lo stesso mito, intoccabile e universale, frana, cede, non regge più, non sopravvive alla contemporaneità, diventando così specchio di un'irreversibile crisi ideologica che non trova salvezza neanche nel recupero della memoria collettiva. «Egli continua a disegnare le forme d'una cara, perduta, archeologia cui l'uomo, nel gorgo oscuro della propria crisi, si trova a ricorrere come a un immemoriale ricordo comunque presente – presente come mito».[22]

---

[19] «Di Pasolini ho messo in scena due volte *Calderón* e una volta *Affabulazione* e *Pilade*»: L. Ronconi, *Introduzione in forma di appunti*, in S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 11.
[20] Ivi, p. 14.
[21] L. Vitali, *La colpa, il sacrificio e il destino degli antieroi nel teatro tragico di Pasolini*, in *Il mito tragico nell'opera di Pasolini*, cit., p. 59.
[22] E. Siciliano, *Pilade, politica e storia*, ivi, p. 75-76.

Il richiamo continuo al mito greco, elemento effettivamente individuabile come una costante radicata e profonda in tutta l'opera pasoliniana e nei diversi linguaggi da lui sperimentati (cinema, poesia, teatro) rappresenta, quindi, un punto di partenza da cui muovere per poi avviare una drammaturgia moderna ma soprattutto libera, aperta, anarchica, dinamica, connotata da forti elementi autobiografici[23] che la espongono a diverse e innumerevoli riletture.

Un certo sentimento riconoscibile come nostalgico si può invece intravedere nella lettura pasoliniana del concetto del sacro: connotato essenziale della tradizione e principio fondante dell'universo passato, «il concetto di sacro rimanda infatti al concetto di identità, ai riti, al senso del tempo, all'essenza di un modo di essere uomini che lo sviluppo senza progresso ha obliterato brutalmente».[24] Il sacro viene inteso come primitivo, antico, da intendere e recuperare nella cornice del mito, al di fuori di ogni lettura clericale, questa nostalgia del sacro mira comunque sempre ad un raggiungimento didattico non cristallizzandosi mai a mera fantasia personale. Lo sguardo si Pasolini si posa quindi su una Grecia antica e mitica da accogliere «come spazio esemplare per una riflessione su quell'*utopia del sacro*[25] di cui negli stessi anni egli denunciava, vibrante e dolorosamente, lo smarrimento nella civiltà contemporanea».[26]

---

[23] Pasolini distingue anche i diversi approcci nelle sue differenti attività intellettuali: «nella creazione, mi lascio andare, e il mio uso del mito è autentico, pur tenendo conto della trasposizione autobiografica operata. Invece, quando scrivo dei saggi teorici, quando critico tale o talaltra posizione di un uomo politico, avverto che la mia è una posizione che rientra nell'utopia, ed è quindi, sotto questo aspetto, reazionaria»: P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1482.
[24] R. Chiesi, *La bestemmia sacra di Pasolini*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit.. p. XI.
[25] «Io difendo il sacro perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenza alla profanazione del potere, ed è la più minacciata dalle istituzioni delle Chiese»: P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1480.
[26] L. Faranda, *La Grecia "barbarica" di Pier Paolo Pasolini e la cifra tragica delle sue madri, tra corpi, luoghi e utopia del sacro*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit., p. 87.

3.2 EDIPO, CRONOS, MEDEA, ORESTE, PILADE

Per conferire visibilità al racconto mitico, Pasolini si serve del palcoscenico teatrale ma soprattutto, dopo una serie di riflessioni teoriche e di contributi sistematici sul genere cinematografico, comincia a sfruttare a pieno la potenza espressiva che esso gli offre. Più avanti ci concentreremo sui metodi adottati per la trattazione specifica del genere mitico in chiave cinematografica, ma ora ci interessa approfondire la scelta e l'analisi dei singoli miti presi in esame, lacerati, stravolti e riprodotti da Pasolini nelle sue pellicole e nella drammaturgia.

L'autore inizia il suo percorso nell'universo tragico greco dal mito per eccellenza: Edipo, il re, il parricida, il figlio, il marito, l'infante abbandonato e rinnegato, che nel corso di tutta la storia, ma in particolare nel Novecento, è stato oggetto di attenzione negli studi delle più diverse e disparate discipline, dall'antropologia, alla psicoanalisi, dalla letteratura al cinema. La teoria freudiana che prende avvio dalla tragedia sofoclea segna il vero atto di nascita della psicanalisi e apre la possibilità di proporre diverse e approfondite interpretazioni sulla storia e sul personaggio sofocleo, tanto da elevare la tragedia «nel ristrettissimo numero dei capolavori che hanno rinnovato nel corso dei secoli una sfida ermeneutica mai conclusa e mai pacifica».[1]

Tutte le rivisitazioni dell'*Edipo re* nel Novecento risentono fortemente della teoria freudiana giungendo però a diversi esiti drammatici soprattutto nel teatro contemporaneo: filone che parte da Hofmannsthal (*Edipo e la Sfinge*, 1904) e Gide (*L'Edipo*, 1931) per arrivare ai nostri Pasolini (sia con la più fedele riproduzione cinematografia *Edipo Re*, 1967; sia con la più complessa rilettura che opera nel teatro in *Affabulazione*, 1966), Moravia (*Il dio Kurt*, 1968) e Testori (*Edipus*).

> Sta nell'anteriorità dell'evento […] la condanna dell'Edipo sofocleo. Ma in essa sta anche la sua assoluzione. L'estraneità morale ed emotiva del parricidio e dell'incesto alla persona di Edipo trova infatti una preziosa alleanza nella loro estraneità semiotica, cioè nell'assenza di rappresentazione: quello con cui Edipo si presenta in scena è un carico

[1] G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re*, Torino, Einaudi, 1994, p. 7.

> invisibile e oscuro, ma anche massiccio e sordo, non inventato dall'esperienza.
> Pertanto, è perfettamente prevedibile che gli Edipi del Novecento – per definizione freudiani, dunque coinvolti nella trasgressione per scelta o almeno per complicità – vengano assai spesso rappresentati nell'atto anziché, o oltre che, nella *tragische Analysis*: nell'atto che, per quanto sempre figlio dell'ignoranza, si complica di torbido sapere, tanto più quanto più lo investe la focalizzazione microscopica della mimesi teatrale.[2]

L'approccio pasoliniano al mito edipico è da avviarsi considerando l'assoluzione del personaggio, soprattutto nell'atto del parricidio, mostrando un'evidente propensione verso il figlio. La pellicola pasoliniana, abbastanza fedele per quanto riguarda lo svolgimento della storia (la traduzione dal testo greco è di Pasolini che in questo caso si attiene all'originale) presenta, infatti, la sua più evidente caratteristica proprio nello spazio del racconto dedicato al passato da cui tutto si genera: l'incontro al trivio, in cui si avvera la profezia del parricidio involontario e inconsapevole diventa in Pasolini il momento della ribellione del figlio diseredato nei confronti dell'autorità paterna, personificazione del potere. Il tema del tentativo di riscatto dei figli nei confronti dei padri è sviluppato da Pasolini in tutta la sua drammaturgia, in cui la figura paterna assume sempre connotazioni tiranniche, rappresentando il Potere in persona.[3] Il suo Edipo conserverà quindi questa matrice profondamente autobiografica, che ritroveremo anche nel *corpus* teatrale. Sarà lo stesso autore a spiegare il filtro biografico[4] attraverso cui interpreta l'opera sofoclea:

> Nel mio film il parricidio ha più risalto dell'incesto, certo dal punto di vista emotivo se non da quello quantitativo, ma penso che sia abbastanza naturale perché, storicamente parlando, io ero in una situazione di rivalità e di odio verso mio padre e perciò ero più libero nel modo di presentare il mio rapporto con lui, mentre l'amore per mia madre è rimasto qualcosa di latente. Anche se razionalmente lo capisco, è difficile accettarlo in tutta la sua pienezza. Forse mi sono sentito inibito nell'esprimerlo in forma artistica,

---

[2] Ivi, p. 127.
[3] Cfr. il paragrafo 2.6 della presente tesi.
[4] Basti pensare che Pasolini avrebbe voluto girare il prologo in Friuli e altre scene a Bologna, tutti luoghi legati al periodo infantile e studentesco: «Avrei voluto girarlo nei luoghi stessi della mia infanzia, a Sacile, in Friuli. Ma è stato impossibile per ragioni di produzione. Volevo girare […] la parte "borghese" a Bologna (dove sono stato studente, anch'io un "poeta decadente", insomma)». Cfr. P. P. Pasolini, *Edipo re*, in Id., *Per il cinema*, vol. 2, cit., p. 2927.

> mentre nel presentare il parricidio mi sono lasciato andare liberamente. La cosa deve essere dipesa puramente e semplicemente, presumo, da ragioni freudiane […] tutto quello che nelle mie opere di scrittore c'è di ideologico, volontario, attivo e pratico dipende dal conflitto con mio padre.[5]

Gli espliciti riferimenti autobiografici tendono ad una rivisitazione delle teorie freudiane ben note a Pasolini che cerca di liberarsi dalle altre letture a lui contemporanee per girare un film il più autonomo possibile, combinando tre elementi essenziali: quello biografico, quello mitico e quello psicanalitico. Come lui dice, anziché proiettare «il mito sulla psicanalisi riproiettai la psicanalisi sul mito».[6]

La concezione mitica pasoliniana si avvia da un prologo in cui viene rievocata la fanciullezza dell'autore e giunge poi al racconto del mito che diventa assoluto e metastorico in quanto attraversa tutta la storia umana senza essere esemplare di un particolare e circoscritto periodo. «L'*Edipo* pasoliniano accoglie la suggestione freudiana, sia pure inserita in modo dilettantesco e amatoriale, insieme al mito classico, in un impasto fascinoso, con analoga funzione di spunto ispirativo».[7]

Nella tragedia di Edipo si condensano alcuni elementi che, da sempre, catalizzano l'attenzione e lo studio di Pasolini: «questa è la cosa di Sofocle che mi ha ispirato di più: il contrasto tra l'ingenuità, l'ignoranza totale e l'obbligo di conoscere»[8], tutti temi che nella poetica pasoliniana sono in grado di condensare la visione universale e terrena dell'autore. Massimo Fusillo individua l'ingenuità e l'ignoranza totale di cui parla l'autore come caratteristiche individuabili già nelle prime opere pasoliniane: «nei contadini friulani, nei sottoproletari romani, nel cristianesimo primitivo, nel Terzo Mondo africano orientale, nella Napoli di Boccaccio»[9] in cui Pasolini cerca quella purezza salvifica rispetto alla razionalità borghese e al convulso progresso capitalista che richiama, di nuovo, un sentimento antropologicamente barbarico e anacronistico. Edipo incarna

---

[5] P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, Parma, Guanda, 1992, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1361.
[6] Ivi, p. 1362.
[7] A. Spadino, *Pasolini e il cinema 'inconsumabile'. Una prospettiva critica della modernità*, Milano – Udine, Mimesis cinema, 2012, p. 43.
[8] P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, cit., p, 1364
[9] M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini,* cit., p. 31

l'individuo originariamente colpevole d'innocenza e soggiogato dal destino che lo porta inesorabilmente a scontrarsi con una realtà che non lascia via di scampo.

A proposito della presunta innocenza di Edipo, alcuni studi antropologici e psicoanalitici hanno definito il cosiddetto "complesso di Laio",[10] secondo cui il parricidio di Edipo è una conseguenza del peccato di infanticidio di cui si macchiò originariamente il padre. In questo caso però non bisogna ragionare nell'ottica ristretta secondo cui le colpe dei padri ricadono suoi propri figli, ma piuttosto si deve riflettere analizzando quel sentimento aggressivo derivato dalla gelosia per la moglie, che nel mito raggiunge connotazione fortemente violente fino ad arrivare all'infanticidio e che in un padre è suscitato dalla nascita di un figlio maschio.

Affabulazione sembra concentrarsi proprio su questo aspetto del mito. Nel dramma pasoliniano è, infatti, il padre che uccide il figlio all'interno di una cornice borghese e in un'ambientazione statica e immobile come quella di un piccolo paese industriale nel nord d'Italia, scosso dallo scandalo provocato dall'irrefrenabile pulsione aggressiva del padre nei confronti del figlio adolescente, spinta fino all'omicidio.

E' con il tragico che Pasolini può rovesciare il mito ed esplorare i lati più oscuri e trasgressivi per poi proporli all'attenzione del pubblico: il Padre (personaggio senza una specifica connotazione onomastica a sottolineare il ruolo e la rilevanza che l'autore intende conferirgli in quanto figura paterna), quasi in preda ad uno stato febbrile, non è più lo stesso, provoca continuamente il figlio con espliciti riferimenti sessuali che lasciano intuire l'invidia erotica che la giovinezza del figlio con la sua fertilità comportano. Regala al ragazzo un pugnale che diventa l'arma, il mezzo con cui si compie la colpa di Edipo: il figlio trafigge il padre e con lo stesso coltello, nella conclusione del dramma, il padre ucciderà il figlio mentre sta facendo l'amore con la propria giovane fidanzata. Ecco quindi che si possono individuare tutti gli elementi del mito e del complesso di Laio: desiderio omosessuale, incestuoso e omicida. Attraverso la combinazione di questi elementi avviene soprattutto un «ribaltamento totale: sia dei valori positivi,

[10] Il primo a individuare e studiare la questione fu G. Devereux nel suo studio *Why Oedipus killed Laius; a note on the complementary Oedipus complex in Greek drama*, «International journal of Psychoanalisis», 34, 1953, pp. 132-141, ma Pasolini non era al corrente del dibattitto che si stava aprendo rispetto alla questione.

sia di quelli alternativi. […] Dell'uso psicanalitico del mito di Edipo, in *Affabulazione*, resta soltanto "la situazione del sogno, dalla quale era partito Freud".[11] Un Sogno che sostituisce il mito e parla in sua vece, giacché anche i miti che ci consegnavano un'immagine complessa e non banale della realtà, ormai sono destinati a dissolversi».[12] Questo rovesciamento mitico ci induce ad individuare un altro mito, riconoscendo, a proposito di *Affabulazione*, una certa continuità tra due miti affini tra loro : quello di Crono divoratore dei propri figli e quello di Edipo assassino del proprio padre. Solo attraverso la ripresa di Crono Pasolini può, infatti, conferire alla figura del Padre quel valore simbolico oppressivo e ossessivo che deve incarnare.

Il 1967 è quindi l'anno di Edipo, della resa dei conti con la figura paterna tentata attraverso la rappresentazione mitica di questa, del dialogo aperto con sé stesso, in cui l'autore, ripercorrendo la tragedia sofoclea, riserva ampio spazio all'autobiografismo e al gusto dell'erudizione.

Tre anni più tardi, nel 1970, Pasolini decide di misurarsi, invece, con la più imponente, magnifica e scandalosa figura femminile di tutta la letteratura greca, ovvero Medea, la dionisiaca moglie di Giasone che, per punire il marito traditore, arriva ad uccidere i proprio figli pur di vendicarsi, dopo aver assassinato anche Glauce e Creonte, rispettivamente amante e padre dello sposo.

Pasolini vola in Siria e in Turchia per far vivere nella sua pellicola il racconto del passato dei protagonisti che nella tragedia euripidea è riassunta negli antefatti dalla nutrice e dal pedagogo. La pellicola pasoliniana dedica ampio spazio all'infanzia e alla formazione di Giasone e alla vita rurale di Medea quando viveva nella regione della Colchide, in modo da condurre lo spettatore alle radici della diversità sociale e antropologica dei due sposi. «Ma c'è qualcos'altro ancora: i primi micro sintagmi della sceneggiatura, che appaiono più descrittivi che narrativi, offrono a Pasolini uno spazio quasi vergine dove può cominciare a sviluppare un altro piano di lettura, quello legato al *sacro*».[13] Vediamo quindi come il concetto di sacro torna nelle riflessioni e nelle riproduzioni pasoliniane

---

[11] F. Angelini, *Affabulazione di Pier Paolo Pasolini*, in *Letteratura italiana*, *Le Opere* IV, *Il Novecento*, II, Torino, Einaudi, 1996, p. 853.
[12] A. Panicali, *Il teatro di parola. Mito e rito*, cit., p. 54.
[13] A. Mélan, *«Medea»: la sopravvivenza del mito e la scomparsa del sacro*, in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 283.

del mito, soprattutto nel momento in cui intende rappresentare l'inconciliabilità di due mondi, in questo caso quello di Giasone, più profano, e quello di Medea, sacerdotessa regale della Colchide, terra religiosa e avvolta da un'aurea sacrale.[14] Pasolini, nella sua sceneggiatura suddivisa in novantotto sequenze e con una sezione finale dedicata ai dialoghi definitivi del film, rimane abbastanza fedele al testo greco; la differenza più evidente riguarda la morte di Glauce: in Euripide Medea architetta nel dettaglio l'omicidio e le regala un mantello avvelenato che determinerà la sua morte, mentre in Pasolini la protagonista sogna di uccidere l'amante del marito e immagina di riprodurre quel sogno ma, prima che possa avverarsi, Glauce si suicida dopo aver accettato il dono di Medea.[15]

Quando Medea conosce Giasone, giunto nella sua regione per rubare il vello d'oro, entra in una crisi profonda, determinata dalla messa in discussione del sacro e dell'elemento naturale, ancestrale, che sembra come sparito in favore dell'amore e della passione inarrestabile che nutre nei confronti di Giasone. Il sentimento scoppiato tra i due la conduce, dopo un lungo viaggio, nel mondo concreto dell'amato, in cui i suoi artefici magici e la sua ritualità sacra non servono più, non sono più riconosciuti né riconoscibili. «Medea, seguendo Giasone, penetra in un mondo privo di riti e di sacrifici, entra in una *crisi della presenza*, scatta allora una crisi sacrificale che avrà come vittime Glauce, Creonte e i bambini perché la violenza della crisi sacrificale è irradiante, vendicatrice, illimitata».[16] Attraverso quest'amore folle e impossibile tra Medea e Giasone, Pasolini sviluppa l'aspetto più "politico" della tragedia, inscenando così il dramma dello scontro tra Terzo Mondo e Occidente che si lega anche ad un altro punto d'osservazione, quello antropologico, da cui è possibile analizzare *Medea* come la tragedia della scomparsa di una mondo arcaico, contadino, ancora legato ai riti sacri e tradizionali.

---

[14] «La sacralità è un bene collettivo, comune: non un intimo segreto con sé stessi… La gente guarda l'improvvisa stranezza di Medea, con stupore, ma con rispetto. Forse si tratta di una nuova forma di rito. In realtà, Medea stessa, non saprebbe dire nulla di quello che fa: è un'ispirazione, bisogna rimettersi alla volontà degli dei. Essa compie con particolare attenzione e devozione tutti i 'movimenti d'approccio', necessari ad avvicinarsi al luogo sacro»: P. P. Pasolini, *Trattamento,* in Id., *Il vangelo secondo Matteo*, *Edipo re, Medea*, cit., p.

[15] La variazione è ripresa dall'opera di Corrado Alvaro *La lunga notte di Medea* (1949) ed evidenzia l'attenzione del regista alla cura della psicologia dei personaggi rispetto all'importanza dei fatti.

[16] P. P. Pasolini, *Trattamento*, cit., p. 288.

Accanto a queste, si colloca una terza possibile lettura, quella psicanalitica che vede contrapporsi Es e Ego, incarnati dalle figure di Medea e Giasone, che lo stesso Pasolini affermava di aver concepito come fossero un unico personaggio.

La ripresa del mito di Medea da parte di Pasolini è tutta giocata su diversi piani bipolari che dimostrano l'impossibile coesistenza tra le diverse culture, vero nucleo tematico dell'intera opera, poiché il regista intende riproporre un'antichità barbara non per contrapporla al neo capitalismo ma in quanto crede che la vera salvezza sia realizzabile solo attraverso una coesistenza, una sintesi tra diversi poli psichici e culturali. *Medea* è una pellicola che si fonda tutta sull'antitesi sia a livello espressivo che a livello semantico.

Come in Edipo anche nel personaggio di Medea il confine tra crudeltà e innocenza si fa sempre più labile[17] poiché lo spettatore è indotto dal regista a guardare la storia attraverso le visioni[18] che potremmo definire quasi oniriche della protagonista, lacerata da un conflitto interiore che rivive nel rapporto irrisolto tra un passato e un presente legati da un legame che non trova soluzione di continuità. La vicenda emotiva e la Storia, ancora dissociate in *Edipo re*, finiscono qui per coincidere, portando al limite il moderno insanabile conflitto tra individuo e società che costituisce uno dei nuclei tematici più importanti nell'arte pasoliniana di quegli anni. In questo senso *Medea* rappresenta un importante punto d'arrivo per lo studio e il percorso di Pasolini nella grecità e l'approdo, con l'inizio del nuovo decennio, «di una costante profondamente radicata in tutto l'universo pasoliniano, che possiamo sintetizzare con la formula della sfiducia del

---

[17] In un'intervista la Callas descrive la sua visione del personaggio di Medea: «la meno sanguinaria possibile, non credo al *grand guignol*… La *Medea* di Eripide sono due ore di tragedia molto pesante. Pasolini ha avuto un'idea straordinaria, che ame è piaciuta molto: c'è una Medea barbara e una greca, c'è il sogno e c'è la realtà. In Cherubini [la Callas interpretò lo stesso ruolo nella *Medea* di Cherubini a teatro nel 1961 *ndr*] c'è la tragedia e basta. Questa è più moderna, alla tragedia vera e propria si arriva progressivamente, oltre la metà, perché c'è tutto un inquadramento di mitologia e di leggenda che è molto significativo. D'altra parte il personaggio lo abbiamo via via costruito un po' insieme, anche per adattarlo alle esigenze di oggi. […] Spero di essere riuscita a far venir fuori l'umanità di Medea il più possibile»: M. Callas, *Sono per una Medea non aggressiva. Intervista con Giacomo Gambetti*, in P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Milano, Garzanti, 1994, p. 470 - 472.

[18] Pasolini aveva pensato di intitolare la pellicola *Visioni della Medea*, garantendo quindi una certa aderenza alla dimensione magica e onirica che connota la protagonista. E' possibile rintracciare tale titolo sul trattamento dattiloscritto originale conservato presso la Biblioteca "Luigi Chiarini" del Centro sperimentale di Cinematografia di Roma. Il titolo è stato poi cambiato ma non sono state apportate modifiche rispetto al documento poi pubblicato in P. P. Pasolini, *Medea*, Milano Garzanti, 1970.

logos»[19] che realizza nelle sue pellicole. Viene a mancare il valore da sempre conferito alla parola in tutta la parabola artistica pasoliniana in favore di una fiducia riposta nell'arte cinematografica in grado di cogliere il mistero che si cela nella realtà, non interpretata in senso naturalistico ma, anzi, intrisa di ambiguità. A tal riguardo, gli scritti sul cinema raccolti in *Empirismo eretico* conferiscono un'espressione retorica «a quella nostalgia per lo stadio libidinale preedipico, pregrammaticale, prerazionale, che abbiamo già riscontrato in *Edipo re*; una regressività che supera quindi il sostrato decadente e pascoliano, creando un'opposizione fra verbale e visivo, in cui il secondo termine possiede tutti i tratti positivi dell'autenticità esistenziale».[20]

Con *Medea* Pasolini intende avvicinarsi il più possibile al tentativo di realizzare un film completo, con una forte venatura filosofico-politica, partendo dalla ripresa di un mito greco, costellato di riferimenti ai testi di Frazen, Levi Strauss, Mircea Eliade e Jung che confermano la predilezione di Pasolini di girare film in grado di mettere sotto accusa la tranquillità borghese, di discutere sul concetto di sacralità e sulla tradizione della civiltà occidentale che si riflette sulla contemporaneità. La sua arte, soprattutto in ambito cinematografico, mira ad alternare il piano realistico con quello mitico, colto e ad elaborare una trama tanto lirica e poetica quanto simbolica. *Medea* rappresenta un traguardo perché, per un momento, riesce a stabilire «la calma classica di un mondo che Pasolini sente e ama prima ancora come poeta e come scrittore che come regista: è una calma ovviamente più d'apparenza che di sostanza, perché il personaggio centrale non è certo di quelli che lasciano indifferenti e perché – come già in *Edipo* – il mondo classico – il mito di Giasone e degli Argonauti, fra l'altro – è utile a Pasolini per tutta una serie di riferimenti al mondo in cui oggi viviamo».[21]

La Medea pasoliniana non è quindi l'assassina vendicatrice, machiavellica e fredda accecata dal desiderio di vendetta, ma è una donna che, sradicata dalle sue radici, alla fine ritrova sé stessa, e torna alla sua infanzia, alla sua fede attraverso una visione onirica che la riporterà all'origine mitica e solare da dove

---

[19] M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 128.
[20] Ivi, p., 131.
[21] G. Gambetti, *Introduzione a "Medea"*, in P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, cit., p. 460.

era giunta. Il film pasoliniano si chiude ricalcando la tragedia euripidea e cioè con il dialogo tra Giasone e Medea che avviene a distanza tra l'alto della casa da cui appare Medea e il basso della strada su cui corre Giasone, sottolineando la lontananza e il dislivello spaziale e l'attuale posizione di potere della donna dopo aver compiuto la sua vendetta.

Con la sua *Medea* Pasolini intende raccontare la storia di un conflitto irrisolvibile e di una negazione, quella di Giasone che vuole rimuovere l'amore nei confronti della sua sposa, rimozione che porta alla morte. Il mondo di Giasone, incarnazione del razionalismo borghese e quello di Medea, barbarico e sacro non possono conciliarsi; attraverso questa mancata sintesi il regista è riuscito a raccontare l'origine mitica dell'alienazione borghese tragicamente inevitabile suggellata dalle ultime battute gridate da una Callas/Medea che appare per la prima volta spettinata e scomposta: «Niente è più possibile ormai».[22]

Questa stessa utopia di una sintesi rivive nelle diverse letture dell'*Orestea* di Eschilo operate da Pasolini: la traduzione di cui si è già parlato, il dramma *Pilade*, da considerarsi come una sorta di continuazione, come fosse un quarto capitolo della trilogia greca e, infine, il film-documentario *Appunti per un'Orestiade africana* girato da Pasolini nel 1969. Le tre diverse reinterpretazioni sono legate da alcuni motivi conduttori che in realtà trovano legami con tutte le opere pasoliniane ispirate al mondo classico e quindi a tematiche politiche come l'inconciliabilità tra ideale classico e modernità. Qui mi concentrerò principalmente sulla pellicola pasoliniana poiché sia la traduzione per Gassman che il dramma *Pilade* sono già stati analizzati.[23]

In *Appunti per un'Orestiade africana*, il regista torna a calcare la mano sull'aspetto politico della trilogia eschilea già accennata nella *Lettera al traduttore*. Le argomentazioni dell'autore riguardo la trattazione del mito greco tornano anche nella *Nota per l'ambientazione dell'Orestiade in Africa*[24], documento in cui l'autore insiste sul nucleo tematico del trauma che consegue al passaggio da una società primitiva, dominata dalle Erinni, portatrici di una verità

---

[22] P. P. Pasolini, *I dialoghi definiti della "Medea"*, in Id., *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, cit., p. 560.
[23] Si vedano rispettivamente i paragrafi 3.1 e 2.2 della presente tesi.
[24] Pubblicata postuma su «La città futura», 23, 7 giugno 1978, ora in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, vol.1, cit., p. 1199-1201.

primordiale, ancestrale, irrazionale, ad una società industriale e comandata dal capitale, in cui governa Atena, la Ragione. La sintesi di questo cambiamento è rappresentata dalla trasformazione delle Erinni in Eumenidi:

> Le Erinni, che hanno dominato tutta la parte prima della tragedia in quanto Dee della tradizione – una tradizione, appunto selvaggia, grondante sangue e pervasa dal terrore – alla fine non vengono distrutte dalla Dea della Ragione, ma sono trasformate: esse restano sì divinità irrazionali, arcaiche, ma anziché presiedere a sogni atroci, ossessi, degradanti, presiedono alle opere della poesia, della fantasia, del sentimento.[25]

La novità più incisiva in questa versione cinematografica del mito di Oreste sta nell'ambientazione: il regista decide, infatti, di girare in Africa, tessendo così un collegamento tra la Grecia antica e l'Africa a lui contemporanea poiché

> L'*Orestiade* sintetizza la storia dell'Africa di questi ultimi cento anni: il passaggio cioè quasi brusco e divino, da uno stato selvaggio a uno stato civile e democratico: la serie dei Re, che nell'atroce ristagnamento secolare di una cultura tribale e preistorica, hanno dominato – a loro volta sotto il dominio di nere Erinni – le terre africane si è come di colpo spezzata. La Ragione ha istituito quasi *motu proprio* istituzioni democratiche[26]

Si riconoscerà quindi lo stesso nucleo essenziale sviluppato nelle tragedie e nelle pellicole ricalcate sulla materia greca ma qui Pasolini sembra cercare nel Continente nero quel luogo in cui ancora si rispettano valori, simboli e usi di un'età ormai dimenticata, dove le radici culturali magico-rituali, dalle quali Medea era stata strappata via, sono ancora rintracciabili e il passaggio dall'epoca primitiva allo stato democratico sta avvenendo in maniera più graduale e non è detto che si realizzerà completamente, cosa che invece è avvenuta repentinamente nel mondo occidentale. Nella riflessione pasoliniana è centrale la trasformazione delle Erinni in Eumenidi, divinità impossibili da rappresentare sulla pellicola per ammissione dello stesso regista che propone di riprodurle sullo schermo attraverso elementi naturali del paesaggio africano come gli imponenti alberi. In questo modo il regista riesce anche a recuperare importanti elementi della

[25] Ivi, p. 1199.
[26] Ivi, p. 1199-1200.

mentalità greca che vivevano le Erinni come un irrefrenabile forza irrazionale che non aveva nulla di umano.

L'Africa appare quindi come una sorta di terra incontaminata dove è ancora possibile inseguire l'utopia della sintesi che in *Medea* conduceva alla realizzazione della tragedia. L'autore condusse una serie di sopralluoghi e di visite in Uganda e in Tanzania girando alcune scene che poi saranno riproposte nella pellicola e riconoscendo nelle città e nei piccoli villaggi scenari che riconducevano la memoria all'antica Grecia.[27]

Pasolini prova quindi a sviluppare una mitologia che è stata definita «terzomondista da contrapporre alla nuova barbarie della società industriale e consumistica»,[28] tanto che il progetto iniziale doveva intitolarsi *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* e comprendere più episodi girati nei diversi continenti tra India, Paesi Arabi, America Latina e ghetti urbani degli Stati Uniti. Pasolini racconta questa sua idea cinematografica durante l'intervista rilasciata a Lino Peroni nell'autunno del 1968, in cui mostra ancora qualche perplessità rispetto alla struttura che dovrà assumere:

> Il prossimo film che farò si intitolerà *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* e comprenderà quattro o cinque episodi e uno di questi si svolgerà in Africa e sarà *Il padre selvaggio*[29]; però non ne sono certo. Può darsi che anziché fare *Il padre selvaggio* faccia un altro film che mi è venuto in mente, sempre però su questa linea, cioè una *Orestiade* ambientata in Africa. Ricreerei delle analogie, per quanto arbitrarie e poetiche, e in parte irrazionali, tra il mondo arcaico greco, in cui appare Atena che dà, attraverso Oreste, le prime istituzioni democratiche, e l'Africa moderna. Quindi Oreste sarebbe un giovane negro, mettiamo Cassius Clay (pensavo a lui come protagonista), che ripete la tragedia di Oreste. Comunque sia, che si tratti di un film su *Il padre selvaggio* o sull'*Orestiade*, in ogni caso non sarà fatto come un vero e proprio film, ma come un "film da farsi".[30]

---

[27] Pasolini individua Kampala, capitale dell'Uganda, come l'ipotetica nuova Atene.

[28] E. Medda, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestiade africana*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., p. 111.

[29] *Il padre selvaggio* è un soggetto scritto da Pasolini nel 1963, rimasto un abbozzo, un progetto di sceneggiatura mai portato a termine, dopo che l'autore lo abbandonò a causa della condanna per vilipendio alla religione dopo l'uscita de *La Ricotta*.

[30] P. P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Lino Peroni*, in «Inquadrature», 16, 1968, ora in Id., *Per il cinema*, vol.2, cit., p. 2935-2936.

Da questo brano si evince l'origine dell'idea di Pasolini, in cui si condensano alcuni nuclei tematici che da tempo erano sottese alla sua poetica, come l'Africa che era già comparsa in una lirica della raccolta *La religione del mio tempo,*[31] sempre come luogo rimasto lontano dalle nevrosi dell'industria e dall'economia capitalista. Così il genere documentario, quasi vicino al reportage e affine alla sua propensione realista, era già riscontrabile in opere come *Comizi d'amore*, *La Rabbia, Ostia* e *Appunti per un film sull'India* «particolarmente vicino all'*Orestiade* perché insiste, con la stessa mistione di poeticità e di efficacia documentaria, su temi simili: il passaggio dalla preistoria alla civiltà industriale e l'errore di considerare l'occidentalizzazione un processo invitabile».[32]

Nell'*Orestiade* la vena documentarista è facilmente rintracciabile soprattutto nella prima fase del film in cui la voce fuori campo del regista riassume il senso della tragedia eschilea e spiega la natura ibrida del suo progetto da collocare a metà strada tra un documentario e un film, andando a costituire dei veri e propri appunti per una pellicola.

Tra tutte le nazioni africane, Pasolini sceglie l'Uganda, paese socialista, e filo cinese che però sta cominciando subire anche l'attrazione dell'Occidente e della cultura nordamericana. Inizia così la ricerca dei personaggi: il regista cerca Agamennone, Oreste, Clitennestra, Pilade ed Elettra nelle popolazioni africane, nei volti segnati dal lavoro nei campi, nelle tribù masai, nei giovani ancora pieni di forza e vigore, nelle donne misteriose che si celano «dietro un sinistro velo nero», portatrici di un fascino magico e profetico che ricordano quello di Cassandra. Questi "personaggi", ripresi nell'umiltà della loro quotidianità, dovranno essere i veri protagonisti del film poiché rappresentano le uniche figure in grado di conservare quel momento mitico e sacrale ormai perduto. Il regista si sofferma sulla figura di Pilade, personaggio che dovrebbe avere invece un'importanza e una rilevanza molto secondaria in un progetto che intende ricalcare la trilogia eschilea ma che invece continua ad attirare la sua attenzione, tanto che la voce fuori campo del regista recita le poche parole che il personaggio pronuncia nell'opera greca.

---

[31] Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 234;
[32] Ivi, p. 236.

L'intenzione di Pasolini è di conferire al film un carattere prettamente popolare, riservando quindi un'enorme importanza a quello che lui definisce il "coro", interpretato dalle popolazioni autoctone. Sceglie quindi di riprendere uno dei tratti distintivi di tutto il genere della tragedia greca e di riprodurlo attraverso la ripresa della reale vita africana (lasciando spazio alle riprese delle fabbriche, dei benzinai o delle scuole quali luoghi più vicini alla realtà moderna), in modo che il personaggio collettivo della tragedia greca sia individuabile nei diversi volti e nelle differenti figure sociali dell'Africa di oggi. Anche in questo episodio, la vicinanza tra Pasolini e Eschilo non è da intendersi in senso filologico poiché l'idea del coro tragico greco nella riproduzione pasoliniana è piuttosto approssimativa, rispetto alla ben più complessa riflessione che comportava nel teatro greco.

> L'identificazione del coro con il 'popolo' corrisponde solo a una delle molte possibilità che si realizzano nella tragedia attica sul piano dell'identità corale. […] Nell'*Orestea*, in particolare, non si può certo dire che rappresentino il popolo i cori delle *Coefore* e delle *Eumenidi*. […] Tuttavia, l'idea popolare del coro proposta dal regista recupera una funzione essenziale della voce corale antica: la capacità del corso di farsi portavoce della memoria collettiva, di essere depositario di una saggezza tradizionale che rinsalda il senso dell'unità del gruppo, di portare in gioco il remoto passato mitico perché esso si faccia sfondo su cui proiettare la vicenda tragica facendone affiorare il senso più profondo.[33]

Pasolini porta la sua vena documentaristica al massimo della sue potenzialità espressiva con la sequenza di immagini di repertorio che mostrano la brutalità della guerra colonialista del Biafra per evocare la guerra di Troia vissuta da Agamennone e la sua morte per mano della moglie, una volta tornato ad Argo. Lo stesso regista, descrivendo queste immagini così crude e aderenti alla realtà moderna, riconosce di essere lontano da ogni concezione di classicità tragica ma in realtà solo attraverso queste riesce a sintetizzare le categorie universali del lutto e del dolore, nuclei tematici centrali del dramma eschileo.

Il genere del documentario si alterna nel film a quello dell'inchiesta, in particolare con le sequenze in cui viene proposto il dibattito tra Pasolini e gli

[33] E. Medda, *Rappresentare l'arcaico*, cit., p. 124.

studenti africani di Roma sul tema del passaggio da una civiltà antica, tribale, ancestrale ad una moderna e industriale che sta avvenendo in Africa. Pian piano che la discussione prende piede, i giovani si ritrovano nella stessa ansia conoscitiva e innovativa di Oreste, ammettendo però che la sua democrazia è solo formale e che non tutte le innovazioni sono per definizione positive.

A differenza di *Edipo* e di *Medea*, il mito di Oreste permette al regista di mantenere un legame con alcune importanti esperienze del suo passato artistico come la stesura di *Pilade* e la traduzione del 1960, tanto che è possibile rintracciare alcuni brani di quest'ultima nelle descrizioni recitate dalla voce fuori campo di Pasolini negli *Appunti*, che qui li associa alle popolazioni e agli scenari africani.

> Si crea così un articolato gioco di sovrapposizioni e di arricchimento reciproco fra la dimensione orale del testo teatrale e l'atmosfera magico-rituale delle immagini, L'effetto è duplice. Da una parte le parole di Eschilo fungono come una sorta di test, in grado di verificare l'effettiva capacità delle immagini di suscitare emozioni e risonanze comparabili con quelle delle parole antiche; dall'altra le immagini, con il loro autonomo valore visuale, aggiungono nuovi livelli di senso al testo, facendo in qualche modo rivivere il contesto rituali nel quale in origine esse affondavano le loro radici.[34]

Il film appare intriso di quella poesia e di quella sensibilità lirica che caratterizza tutta la filmografia pasoliniana e si può considerare come uno dei momenti di massima forza espressiva del regista. La strada intrapresa da Pasolini nella ricreazione del mito di Oreste si avvia dalla ricerca di un linguaggio adatto a rappresentare lo strato culturale primitivo della realtà che si avverte in Eschilo e, in particolare, in questa trilogia in cui il tragediografo greco raggiunge importanti e rivoluzionari traguardi sul piano verbale. Pasolini rivolge un'attenzione particolare a questa «ricerca espressiva rivolta al primitivo, alla quale arriva ad assegnare un valore autonomo, al di là dello scopo stesso – la realizzazione di un'*Orestaide* africana – cui essa è in origine finalizzata», optando per l'elaborazione di progetto *in fieri* e non compiuto, che gli consente di esplorare i

[34] Ivi, p. 113.

diversi linguaggi e di documentare i paesaggi e i villaggi 'barbari' e selvaggi dell'Africa nera, nella perpetua ricerca della manifestazione del mito e del sacro.

Negli ultimi appunti che chiudono il film-documentario, Pasolini propone un'immagine dell'Africa in cui le «antiche divinità primordiali coesistono con il nuovo mondo della ragione e della libertà»[35] ma dove la conclusione rimane di nuovo e per sempre sospesa.

[35] P. P. Pasolini, *Appunti per un'Orestiade africana,* in Id, *Per il cinema*, vol. 1, p. 1196.

3.3 IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO E TEATRALE NELLA TRATTAZIONE DEL MITO

L'esperienza drammaturgica del teatro di parola permise a Pasolini di affinare i mezzi stilistici poi utilizzati per la realizzazione dei film come *Edipo re* e *Medea*.
Il cinema pasoliniano, sicuramente di maggior fortuna rispetto al teatro, rappresenta per il poeta friulano la continuazione di un discorso letterario perseguito con la poesia, il romanzo, la critica, il teatro e il giornalismo, attraverso cui riuscì a raggiungere importanti e innovativi esiti artistici. È possibile rintracciare e analizzare analogie e differenze nel linguaggio utilizzato da Pasolini nella trattazione del mito tra cinema e teatro.
Nelle sue pellicole, il regista prende le distanze dal linguaggio decisamente simbolico scelto per le tragedie e conferisce all'immagine una centralità che sostituisce il ruolo assunto dalla parola nel teatro. Pasolini definiva il cinema come la lingua scritta della realtà, cioè interpretava la realtà come una serie di immagini in grado di fissarsi nella nostra mente e di assumere valore espressivo autonomo. Le motivazioni sottese alla sua scelta di sperimentare il mezzo cinematografico come strumento espressivo non sono prettamente di natura estetica ma piuttosto di natura linguistica:

> Il cinema è una lingua che costringe ad allargare la nozione di lingua. Non è un sistema simbolico, arbitrario e convenzionale […] non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema riproduce la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa dà il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà.[1]

Anche in questo caso il linguaggio filmico coincide con un cinema definito di poesia, purificato dalle scorie del racconto cinematografico tradizionale ma di più facile comprensione e fruizione rispetto al teatro.

[1] P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1417.

Nelle sue prime pellicole Pasolini si serve del mezzo cinematografico per arrivare a toccare temi e aspetti della sua poetica, come il concetto di sacro[2] , attraverso determinati mezzi tecnico linguisti: «cinque sei obbiettivi, quattro cinque movimenti di macchina, alcune possibilità di luce (controluce, luce piatta, luce di taglio; sole, luce grigia; luce grigia; luce a cavallo; notte)».[3] Avviene poi un cambio di rotta, a partire dalle riprese del *Vangelo secondo Matteo* (1964), durante le quali si accorge che la sacralità tecnica adatta per girare *Accattone* sembra ora «retorica e ovvia se applicata alla "materia" di per sé sacra che stavo raccontando […] Rotte le mie abitudini mi son sempre più liberato dai miei schemi di ordine, della *sacralità tecnica*, e mi son buttato nel magma: al 300 ho aggiunto il suo contrario, il 25: e per i primi piani!».[4]

Sostituendo la macchina da presa alla penna, Pasolini cerca nuove sperimentazioni tecnico-artistiche e la cultura cinematografica gli è debitrice di aver trattato temi complessi e ostici ma sempre profondamente umani e universali. Soprattutto le pellicole della seconda fase della cinematografia pasoliniana, cioè quella che parte dal *Vangelo* e arriva fino a *Salò*, tra cui si contano film come *Edipo re*, *Teorema* e *Medea*, appaiono come anelli di una stessa catena che comprende anche il teatro. Il cinema non sostituisce mai la letteratura, anzi affonda le sue radici in essa ricavandone la complessità sperimentale e la propria origine profonda, tanto che «la materia prima del cinema può essere sempre e solo la letteratura (i miti greci, le opere narrative delle origini – *Decameron* o *Le mille e una notte* -, il romanzo erotico, e la teoria stessa della letteratura – *Salò* – e sempre, in sottofondo, la *Commedia* di Dante».[5]

Pasolini si concentra poi sul linguaggio più idoneo da adottare nell'arte filmica e opera una vera e propria distinzione tra lingua della poesia e lingua della prosa, differenziazione che però non determina una classificazione linguistica ma piuttosto una constatazione riguardo all'esistenza di questa bipartizione anche nel

---

[2] Parlando di religiosità a proposito di *Accattone*, Pasolini spiega: «La religiosità non era tanto nel supremo bisogno di salvezza personale del personaggio (da sfruttatore a ladro!) o, dall'esterno, nella fatalità, che tutto determina e conclude, di un segno di croce finale, ma era "nel modo di vedere il mondo": nella sacralità tecnica del vederlo»: P. P. Pasolini, *Confessioni tecniche*, in Id., *Per il cinema*, vol. 2, p. 2768.
[3] Ivi, p. 2768.
[4] Ivi, p. 2770.
[5] M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007, p. I,

cinema. La lingua del cinema rimane per Pasolini un campo d'indagine ancora prettamente vergine ed esplorabile, come fu il friulano delle sue prime poesie, e questo invoglia il regista a tentare nuove strade mai percorse:

> La lingua del cinema è ancora misteriosa. Eppure, credo che questa distinzione si possa fare, almeno in modo empirico: in realtà l'ho fatta io stesso del tutto empiricamente e come una *boutade*: la lingua della poesia è quella in cui si sente la macchina da presa, come nella poesia propriamente detta si sentono immediatamente gli elementi grammaticali in funzione poetica; mentre nella lingua della prosa non si sente la macchina da presa, cioè in effetti non si sente lo sforzo stilistico come espresso, la presenza dell'autore non è per nulla apparente. Se questa distinzione è accettabile, si deve vedere se è permesso, e fino a che punto, fare della poesia o no… il problema resta aperto.[6]

Il linguaggio filmico pasoliniano è essenzialmente definibile come poetico e metaforico, supportato come è dalle immagini e da una serie di aspetti tecnici, stilistici e formali ai quali Pasolini dedica molta cura. Firmando sempre la regia, il soggetto e la sceneggiatura[7] delle sue pellicole, Pasolini teorizza e realizza un cinema di poesia attraverso un nuovo linguaggio iconografico. Il Pasolini regista è, in sostanza, «un poeta che entra nella città del cinema mantenendo intatta la propria identità: è un uomo di cinema che proviene da un'altra arte e che quindi porta nel suo cinema i codici, l'immaginario, la sensibilità estetica di quest'arte. Vi porta in definitiva tutta la sovradeterminazione simbolica preesistente nel suo universo poetico. […] Il cinema di Pasolini nasce quindi all'insegna della *corrispondance* tra parola e immagine cinematografica».[8]

Anche nel momento in cui scrive la sceneggiatura l'autore guarda sempre alla letteratura ed elabora testi volutamente provvisori,[9] mantenendo una costante attenzione all'aspetto visivo che sarà poi curato durante la fase delle riprese e quella del montaggio.

---

[6] P. P. Pasolini, *Il cinema secondo Pasolini*, in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, vol. 2, cit., p. 2891.

[7] Prima di dedicarsi interamente al cinema come regista, Pasolini aveva già firmato, nel corso degli anni Cinquanta, una serie di sceneggiature per i più importanti cineasti dell'epoca. Citiamo qui alcuni tra le collaborazioni più rilevanti: *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati; *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini; *Viaggio con Anita* (1957-58) di Federico Fellini; *La dolce vita* (1960).

[8] G. Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 314.

[9] Pasolini era solito apportare numerosi cambiamenti rispetto alla sceneggiatura sia in fase di lavorazione sia in fase di montaggio.

Il cinema come il teatro diventa il mezzo con il quale esprimere la realtà con la realtà: sarà, infatti, lo stesso autore a definirlo «la lingua scritta della realtà». Il teatro diventa il luogo dove rappresentare la realtà scrutata dall'esterno, rappresentando tragedie che si fondano sulla parola scritta e pronunciata. Seppur convinto della sostanziale differenza tra i due generi, Pasolini opera una sorta di continuo dialogo tra sperimentazione cinematografica e teatrale, senza mai giungere ad una sintesi perfetta. Cinema di poesia e teatro di poesia «significano traduzioni in immagini di parole poetiche filtrate e organizzate in modi diversi, che comprendono e riassumono tutto quello che Pasolini pensava della realtà».[10] Il più forte punto di contatto tra teatro e cinema è rappresentato dalla possibilità offerta al regista di sperimentare una sua personale poetica al di fuori dei principi e dei dogmi borghesi preesistenti.

Veniamo ora alla trattazione del mito nei due diversi generi espressivi. *Edipo re* inaugura la serie di film ricalcati sui classici letterari (*Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Le Mille e una notte* e *Le 120 giornate di Sodoma*) e anche il filone che riguarda più strettamente la mitologia di cui abbiamo parlato nei paragrafi precedenti. *Edipo re* è presentato dallo stesso autore come pellicola dichiaratamente autobiografica,[11] in cui il quadro mitico è incastonato all'interno della narrazione biografica. L'idea, la stesura e la lavorazione dell'*Edipo re* è immediatamente successiva (se non contemporanea) alla scrittura di *Affabulazione*. Tra queste due opere è possibile scorgere una serie di continui richiami tematici, come ha ben notato Di Maio:

> Molte sono le similitudini che legano le vicende di Edipo con quelle del Padre di *Affabulazione*: ad esempio, le due tragedie iniziano con un sogno (notturno per Edipo, pomeridiano per il Padre) che i due uomini non ricordano e che trasformerà le loro vite future. […] Sia Edipo che il padre non riescono a conoscere il mistero delle loro vite e vagano attraverso il tempo. […] La tragedia che coinvolge tutti i padri e tutti i figli ha un

[10] F. Di Maio, *"Trasmigrazioni" di idee nelle tragedie e nei film di Pasolini*, in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 250.

[11] «In Edipo racconto la storia del mio complesso di Edipo. Il ragazzino del prologo sono io, suo padre è mio padre, ex ufficiale di fanteria, e la madre, un'insegnante, è mia madre. Racconto la mia vita, mitizzata, resa epica dalla leggenda di Edipo»,: in P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1500.

> movimento circolare, senza inizio né fine perché il mito non si consuma mai.[12]

La corrispondenza tra i due prologhi è piena ma nel suo sviluppo la tragedia indaga sul già citato complesso di Laio più nel profondo rispetto alla pellicola *Edipo re*, in cui la paura del padre di essere spodestato a causa dell'avanzare dell'età e la gelosia nei confronti della moglie/madre degenera nell'aggressività. Lasciando da parte le analogie strutturali e tematiche tra la tragedia e la versione filmica, vediamo ora come effettivamente il mito edipico venga trattato diversamente nelle due realizzazioni.

Nell' *Edipo re* il regista si avvale di una prosa più «limpida che si direbbe "d'arte" se non fosse così semplice, enunciativa e insieme evocativa nel suo parco uso degli aggettivi».[13] La sceneggiatura è interamente calibrata tra la tensione stilistica fine a se stessa e la linearità del testo e delle immagini. In sostanza, il Pasolini narratore non si sacrifica completamente rispetto al Pasolini regista, anzi, raggiunge livelli di altissima espressività. Nell'introduzione alle sceneggiature del *Vangelo secondo Matteo, Edipo re* e *Medea*, Morando Morandini descrive la sceneggiatura dell'*Edipo re* come «la migliore, insieme a quella di *Teorema*, che abbia mai scritto Pasolini, almeno nel senso della sua autonomia dal film al quale è servita»[14]. Il regista, che decide di mantenere quasi invariata la tragedia sofoclea (l'unica sostanziale differenza riguarda l'episodio della Sfinge: non è Edipo a risolvere l'enigma ma è la sfinge a chiedere al protagonista di sciogliere l'enigma che è in lui), porta a termine una sceneggiatura vicina al testo greco la cui dizione è destinata ad essere asciugata e talvolta oscurata nella successiva realizzazione filmica. Bisogna considerare però che la comparazione più corretta è tra la tragedia sofoclea e la realizzazione filmica che conta diversi cambiamenti rispetto al testo di partenza, utile per cogliere il trattamento elaborato dall'autore rispetto al testo greco.

L'utilizzazione della tragedia sofoclea da parte di Pasolini è appassionata e profonda, aderente all'originale greco, nonostante i tagli apportati utili al regista

---

[12] F. Di Maio, *"Trasmigrazioni" di idee nelle tragedie e nei film di Pasolini*, cit., p. 253.
[13] M. Morandini, *Introduzione*, in P.P.Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, cit., p. VI.
[14] *Ibidem*.

per elaborare una struttura filmica costituita molto più di immagini che di parole, a tratti quasi vicina alla pregnanza del genere muto. Il film porta avanti l'idea pasoliniana di cinema intesa come una successione di immagini piuttosto statiche, quasi come fosse una sequenza di limpide inquadrature, tendenza facilmente riconducibile alla scuola di pensiero longhiana cara a Pasolini. Ma per la prima volta nel suo cinema, in *Edipo re* il regista utilizza i molteplici strumenti che la settima arte offre:

> Non avevo una formazione da cinefilo, non amavo certi piani che pure sono tipici del cinema, una certa forma di narrazione comunque valida per tutto il cinema; manifestavo una forma di rifiuto, cosciente o inconscio, non so, a fare cinema; preferivo dipingere, o non so bene cosa. Qui per la prima volta ho accettato le regole, certe regole intrinseche a questa forma di espressione.[15]

Il tentativo di ricreare una preistoria universale in grado di attualizzare il mito viene affidato ad elementi scenici e collaterali quali i costumi,[16] le musiche[17] e soprattutto i luoghi deserti dell'Africa settentrionale: nell'*Edipo re*, la scelta dei volti segnati, i canti popolari che sostituiscono il coro ribadendo la rottura rispetto al tempo di Sofocle e il paesaggio desolato «parlano di un mondo dove è ancora possibile la verità e di un presente in grado di travalicare la cecità occidentale».[18]
Con questa pellicola Pasolini dimostra di aver maturato una certa esperienza cinematografica grazie alla quale può girare il primo film veramente maturo, con inquadrature fortemente simboliche, in grado di sintetizzare il senso tragico insito nel testo greco, realizzando un film fortemente soggettivo, in cui il sentimento del

---

[15] P. P. Pasolini, *Edipo re*, cit., p. 2925.
[16] «I costumi sono inventati quasi arbitrariamente. Ho consultato libri sull'arte azteca, sui Sumeri; certi costumi provengono direttamente dall'Africa nera. E avrei voluto rendere i costumi ancora più arbitrari e preistorici, non ho voluto ricostruire nulla dal punto di vista archeologico o filologico, quindi non ho letto alcun testo sul medioevo greco. Ho inventato tutto»: Ivi, p. 2922.
[17] «Si tratta di musica popolare romena. Inizialmente avevo deciso di girare l'*Edipo* in Romania per cui feci un viaggio di ricognizione in cerca di luoghi adatti. Ma non andò bene. La Romania è un paese moderno, le campagne si trovano in piena fase di industrializzazione […] per cui abbandonai l'idea di girare il film lì, ma in compenso trovai certi motivi popolari che mi piacquero moltissimo perché erano estremamente ambigui: qualcosa a mezza via fra i canti slavi, quelli greci e quelli arabi, indefinibili: è improbabile che uno che non possieda una conoscenza specifica riesca a individuare l'origine […] Poiché intendevo fare dell'*Edipo* un mito, avevo bisogno di musica che fosse astorica, atemporale […] C'è anche un pezzetto di musica giapponese, che fu scelta per la stessa ragione»: P. P. Pasolini, "*Edipo re" e "Amore e rabbia"*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1366.
[18] A. Spadino, *Pasolini e il cinema 'inconsumabile'*, cit., p. 38.

protagonista appaia sempre filtrato dall'occhio del regista. Per esempio, come notato da Spadino, «l'uso della macchina da spalla, nel camminare in sintonia con Edipo […] consente una percezione soggettiva della realtà che sembra rielaborata dagli occhi scrutanti del protagonista. Si tratta di un espediente tecnico di grande efficacia a conferire forza quasi di documentario antropologico».[19]

La più evidente libertà stilistica che il regista si concede rispetto al testo sofocleo riguarda la sequenza del piano narrativo che non viene rispettata in favore di inserimenti autobiografici che conferiscono all'opera un'indubbia originalità nella ricostruzione del mito rispetto ala tragedia greca ma anche alle riletture freudiane. L'*Edipo* pasoliniano rivive grazie ad un lettura personale dall'autore che lo contestualizza in un tempo ancestrale e primitivo che non coincide con quello storico di Sofocle ma è ancora più anteriore. Quest'immersione in un tempo arcaico proprio del mito, fuori dalla storia, è resa attraverso lo sfondo di un Marocco caldo, solare e selvaggio, «dove l'antica Grecia immaginaria viene ricostruita sulla base dei principi architettonici dell'arte povera, in mezzo a un deserto che ha la potenza espressiva dell'essenzialità ed evoca un silenzio ontologico. Un'estetica arcaica, che ritroviamo successivamente nella lunga scena del sacrificio che apre il film *Medea*».[20] E' dunque lo scenario naturale e solenne a parlare e a rappresentare lo spazio incontaminato in cui il mito può rivivere.

Il 1969 è, quindi, l'anno della *Medea*. La lavorazione per la scrittura della pellicola è complessa: il regista si ritrova a stendere due sceneggiature distinte, oggi edite da Garzanti:[21] il cosiddetto "trattamento", che conta 98 sequenze e i dialoghi definitivi che poi ritroveremo nella pellicola, per un totale di 87 scene realmente girate. Come le altre rivisitazioni pasoliniane sui tragici greci, anche *Medea* rientra «in un più vasto e articolato ripensamento sul mito condizionato da impulsi intellettuali e personali autentici, sofferti» che lo portano a restituirci una sia personale lettura del personaggio per cui il testo euripideo rappresenta un punto di partenza, un spunto da cui avviare la sua personale interpretazione.[22]

---

[19] Ivi, p. 55.
[20] Ivi, p. 53.
[21] Cfr. P.P. Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, cit., pp. 313-605.
[22] «Quanto alla *pièce* di Euripide, mi sono semplicemente limitato a trarne qualche citazione»: P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1504.

I dialoghi effettivi, rispetto al trattamento, risultano più asciutti ed essenziali, il film ha poco parlato, ciò che colpisce di questa Medea è, infatti, il suo silenzio. Nonostante sia interpretata dalla Callas, la voce più bella e penetrante del secolo scorso, la Medea pasoliniana è l'emblema di quella sfiducia nella parola[23] che Pasolini aveva già cominciato ad avvertire e che si manifesta nella decisione dall'autore di non scrivere poesie in quel periodo. La forza comunicativa di Medea, la sua sete di vendetta, il suo dolore, non emergono dalle battute e dal parlato verbale, ma dallo sguardo algido, dritto, fiero, che viene proposto quasi sempre in primo piano, inquadrato frontalmente. Le inquadrature fisse sul volto della Callas contribuiscono a «creare quel senso di sacralità che Pasolini persegue nelle fasi di lavorazione del film […] affascinato dalla carica umana che la Callas lascia trasparire».[24] Anche la contrapposizione tra il mondo di Giasone e quello di Medea prende forma attraverso un'opposizione scenica e verbale: l'universo di Giasone è prettamente verbale, schiavo della parola (elemento fortemente borghese) mentre quello di Medea è silente, istintivo e visuale.

Ricorrendo ai mezzi che il cinema gli offre, Pasolini «esalta in Medea la positività delle sue origini, l'innocenza primordiale, la dimensione misteriosa, inconoscibile».[25] Lo sguardo di Medea viaggia al di là dei limiti del mondo, fuoriesce dalla logica dell'ordine dei confini razionali e si definisce attraverso il legame con le forze vitali del cosmo, della cultura primitiva propria della sua terra, Colchide.

Il regista quindi sceglie di servirsi dei silenzi e non della parola soprattutto nella seconda parte del film, per marcare quella distanza incolmabile tra Medea e il mondo 'cittadino' in una Corinto chiusa e fortificata in cui lei è e rimarrà sempre esclusa in quanto straniera ma le poche battute che pronuncia sono sempre dense di significato e di espressività. «Questa Medea pasoliniana acquista senso e coerenza, trae forza dall'immagine stessa di sé, e quel silenzio della protagonista,

---

[23] Basti pensare che la Callas nella versione italiana viene doppiata; Pasolini motivò la scelta dichiarando che l'accento straniero della cantante avrebbe attirato le proteste del pubblico italiano e «distratto il film, il sentire parlare la Callas con un accento… ha recitato straordinariamente, però con degli accenti tra veneti e balcanici […] il pubblico italiano sarebbe stato distratto e non avrebbe seguito più il film, dunque tra i due mali ho scelto il minore»: P. P. Pasolini, *Sul doppiaggio*, in Id., *Per il cinema*, vol. 2, cit., 2785.

[24] R. Calabretto, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999, p. 438.

[25] S. Petrilli, *Donne sui* generis *nel teatro e nel cinema di Pasolini*, cit., 2012, p. 55.

oltre che poetico, pare esito di un certo vissuto e rinnovate scelte interiori».[26] La potenza dirompente e universale che il mito sottintende viene sprigionata dalla forza espressiva delle immagini che rievocano il dramma contemporaneo e intende scuotere le coscienze sopite del pubblico.

La natura iconica del suo cinema lo porta a contemplare il volto della Callas,[27] prediligendo la dimensione frontale per evidenziare lo sguardo selvaggio, barbaro e antico, fermo in grado di essere una sorta di *leitmotiv* durante tutto il film. In lei Pasolini coglie, pertanto un a certa sofferenza interiore e il fascino dell'arcaico e del mistero, espresso nei suoi occhi e nelle sua espressività ma non nella sua incredibile voce che non interessa al regista, anzi paradossalmente, le riserva una parte quasi priva di alcuna forma d'intervento vocale, in cui il silenzio prevale nettamente sulla parola.

Nel trattare la materia greca nelle sue pellicole, Pasolini cura in maniera capillare le inquadrature, la realizzazione scenica, le immagini, i costumi, la scelta della fisicità e del volto dei propri attori, tutte priorità che non ritroviamo nelle scelte teatrali. Nello stesso tempo però, l'attenzione per la scena non comporta una minor cura del testo: le sceneggiature pasoliniane sono definite, espressive e letterarie sulla pagina come sullo schermo.

In sostanza, il Pasolini regista e drammaturgo, attivo come non mai in questi anni, è un umanista impegnato nella realizzazione di un teatro di idee e di un cinema di poesia, in piena ricerca di una rappresentazione che possa essere insieme essenziale e vigorosamente espressiva. Le pellicole riguardanti il mito riprendono e approfondiscono tematiche già individuabili in *Uccellacci e uccellini*, come la denuncia alla società neocapitalista, il Potere che sovrasta il singolo individuo, l'interesse economico e industriale che decide e determina i rapporti umani. Ma è riscontrabile un grande passo in avanti nelle tecniche

---

[26] M. Rubino, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., p. 105.

[27] Pasolini costruisce la sua Medea ispirato dal fascino antico che evoca il volto della Callas: «Ho pensato subito a Medea sapendo che il personaggio sarebbe stato lei. Delle volte scrivo la sceneggiatura senza sapere chi sarà l'attore. In questo caso sapevo che sarebbe stata lei, e quindi ho sempre calibrato la mia sceneggiatura in funzione della Callas. […] Cioè, questa barbarie che è sprofondata dentro di lei, che viene fuori nei suoi occhi, nei suoi lineamenti, ma non si manifesta direttamente, anzi, la superficie è quasi levigata, insomma i dieci anni passati a Corinto, sarebbero un po' la vita della Callas. Lei viene fuori da un mondo contadino greco agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Quindi in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio quello che è lei, nella sua totalità». P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1505.

cinematografiche che il regista spinge fino a limiti espressivi mai raggiunti prima per rappresentare un tempo metastorico del mito.

Il nucleo del psensiero pasoliniano comprendente tematiche come il conflitto con la figura paterna, la morbosità dei rapporti familiari, il contrapporsi dei due poli costituiti da ragione e istinto e lo squilibro che l'economia capitalista ha imposto nella società, si sviluppa sia nelle tragedie del '66, sia nelle versione cinematografiche in cui queste vengono sciolte (e a volte esorcizzate) attraverso le immagini che sostituiscono la centralità della Parola

Questo cinema ha però in comune con il teatro la volontà di essere esplicitamente elitario e poco fruibile proprio per accentuare questa determinata protesta che dagli anni Sessanta connota l'attività pasoliniana.

4.1 NEL TEATRO ITALIANO NOVECENTESCO

4.1.1 IL MODELLO RIFIUTATO: IL TEATRO IN VERSI DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Il teatro del Novecento affonda le proprie radici nell'ultimo ventennio del secolo precedente, nella ricerca, a livello italiano ed europeo, di operare una svolta rispetto alla *Weltanschauung* decadente, in nome di una cultura capace di rinnovamento e al passo coi tempi moderni.

Non si può affrontare il clima intellettuale della seconda metà dell'Ottocento senza citare alcuni nomi, tra i più noti, come quelli di Freud, Nietzsche e Wagner, che, nelle loro rispettive aree d'indagine, ultimarono vere e proprio rivoluzioni, destinate a cambiare per sempre il pensiero e il modo di intendere la vita e l'arte propria dell'uomo moderno.

Forse è Wagner, almeno per il discorso critico che qui portiamo avanti, il personaggio che più di tutti racchiude all'interno della sua opera l'essenza dell'epoca in cui vive, in quanto capace di «riassume l'aspirazione alla totalità dei suoi contemporanei: cioè la musica come emozione continua, il dramma musicale moderno come compimento della tragedia greca, l'identificazione infine tra poesia-rima-ritmo e poesia-mito, racconto di fondazione dell'uomo e esplorazione del presente attraverso il profondo pozzo del passato».[1]

Il 1872 è l'anno in cui Nietzsche scrive *L'origine della tragedia,* opera in grado di accendere il dibattito sul concetto di tragico in età moderna e di avviare una profonda revisione sull'interpretazione dell'arte e della vita, attraverso una ripresa dei principi propri dei tragici Greci, secondo cui l'apollineo, cioè l'armonico rapporto tra uomo e natura, convive con il dionisiaco, che rappresenta invece la conflittualità insita nella vita umana.

L'opera wagneriana e quella nietzschiana ebbero un impatto dirompente nella cultura europea e italiana del primo Novecento e il massimo divulgatore di queste rivoluzionarie correnti di pensiero nel nostro paese sarà, com'è noto,

[1] F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 1988, p. 7.

Gabriele d'Annunzio, sia con la sua opera narrativa[2] (e faccio un brevissimo riferimento soprattutto al protagonista del romanzo *Il fuoco*, Stelio Effrena, artista superuomo che sintetizza in sé la lezione nietzschiana e quella wagneriana) sia con il suo teatro in cui, utilizzando la funzione simbolica della parola e lo stretto rapporto tra parola e rappresentazione, arriva a concepire un vero e proprio teatro di poesia, che deve il suo successo e la sua intensità anche alle interpretazioni di attori e soprattutto di attrici di spicco come Eleonora Duse e Sarah Bernhard.

La svolta teatrale dannunziana maturata nella ricerca del confronto con un auditorio, un pubblico, elemento che avvicina il personaggio di Effrena al d'Annunzio politico, si concretizzerà poi grazie allo stimolo creativo ricevuto dal rapporto con la Duse. Il 1895[3] è l'anno in cui il vate inizia la stesura del primo dramma in prosa intitolato *La città morta*, opera che esordirà poi sulle scene parigine il 21 gennaio 1898. Per la prima tragedia in versi, invece, dovremmo attendere il 1901, data della stesura del dramma *Francesca da Rimini*. Da questo momento in poi d'Annunzio scriverà solo tragedie in versi (fatta eccezione dello sfortunato dramma in prosa *Più che l'amore*) di cui ricordo i titoli: *La figlia di Iorio* (1904), *La fiaccola sotto il moggio* (1905), *La nave* (1908), *Fedra* (1909), *Le martyre de Saint Sèbastien* (1911) e *La Pisanelle* (1913), queste ultime due stese direttamente in versi francesi.

La scelta dannunziana di scrivere un teatro di poesia è dettata principalmente dalla sua volontà di riportare in vita il genere della tragedia (riprendendo la lezione nietzchiana, accennata prima), ormai quasi dimenticato in Italia e di attuare un esperimento tragico che fosse prima di tutto linguistico. Non è un caso che il primo tentativo di dramma in versi sia proprio *Francesca da Rimini*, opera di matrice dantesca, costruita su attenti studi storico-eruditi, in cui le scelte linguistiche mimano la lingua del Trecento. Ma anche nelle più note opere abruzzesi, *La figlia di Iorio* e *La fiaccola sotto il moggio*, caratterizzate da un'atmosfera che si colloca fuori dal tempo, leggendaria e mitica, la lingua appare

[2] Dopo i romanzi della cosiddetta "bontà", scritti sotto il segno della letteratura russa, sarà l'incontro con Nietzsche e Wagner ad aprire a d'Annunzio forme narrative alternative. Nascono così i protagonisti dei nuovi romanzi dannunziani, superuomini spesso imperfetti, come ne *Il trionfo della morte* (1893-94), *Le vergini delle rocce* (1895) e *Il fuoco* (1900).

[3] Nello stesso anno d'Annunzio compie un viaggio in Grecia sulla yacht *Fantasia* dell'amico Scarfoglio: da questa crociera nasceranno il rifacimento di *Canto novo*, la prima tragedia *La città morta* e il versi di *Laus vitae*.

come il risultato di una sintesi perfetta tra tragico e lirico, andando a recuperare alcuni tratti del regionalismo veristico, come l'uso di frasi proverbiali, senza però ricorrere mai al dialetto inteso in senso stretto, differenziandosi così dal teatro verista (un teatro di riflessione e di approfondimento del vero che si concentrava sulla collettività piuttosto che sugli stati d'animo e le passioni del singolo individuo) e dal modello proposto da Verga (a cui la *Francesca da Rimini* non piacque mentre apprezzò maggiormente *La figlia di Iorio*), riuscendo così a ricreare movenze del parlato che riportassero ad un mondo arcaico. Perseguendo questa direttrice, d'Annunzio riuscì ad elaborare una sua personale drammaturgia.

Antonio Sorella ha riconosciuto nei testi dannunziani la permanenza di alcuni tra gli stilemi che caratterizzano il genere della tragedia sin dal Cinquecento: «interiezioni dolorose; imperativi tragici, esortazioni impersonali, costrutti impersonali, allocuzioni affettuose, uso del verbo dell'interrogativa nelle risposte, rime occasionali», [4] tutti elementi che garantiscono l'intenzione dell'autore di voler rinnovare il genere tragico senza però sottoporlo ad una vera e propria rivoluzione stilistica.

Il concepimento del teatro in versi dannunziano nasce e si sviluppa durante anni di straordinaria fecondità artistica per il poeta vate, travolto in quegli stessi anni dal "fiume di poesia" che scaturiva dalla vena lirica esplosa con le *Laudi*, e rappresenta la più autentica sede di sperimentazione poetica, frutto di questo periodo così prolifico, poiché proprio nel teatro riesce a portare a compimento, con successo, il tentativo di contaminazione di fonti e generi diversi.

Lungo questo itinerario artistico e poetico, d'Annunzio arriva ad elaborare un teatro diverso, nuovo, fuori dalle convenzioni del teatro borghese, un'esperienza drammaturgica che punta su un'attenta ricerca linguistica ma anche sull'aspetto scenografico e attoriale, entrambi elementi in grado di attirare e conquistare un vasto pubblico. Sarà proprio l'abbandono della prosa e la scelta di un teatro in versi (in particolare con *La Francesca da Rimini* e con la *Figlia di Iorio*) a conferire un'adeguata rilevanza letteraria alla tragedia dannunziana, «inaugurando anzi una moda, un filone o più filoni drammatici di vaga ispirazione

[4] A. Sorella, *Il dialetto e la lingua nel teatro di d'Annunzio*, in L. Melosi – D. Poli (a cura di), *La lingua del teatro tra d'Annunzio e Pirandello*, Macerata, Eum, 2007, p. 14.

storica e mitologica, appunto il cosiddetto "teatro di poesia", capaci di imporre nuovi canoni di regia e di recitazione».[5]

E' stato riscontrato più volte dai critici un difetto d'azione nell'opera del d'Annunzio drammaturgo, forse troppo incantato dal fascino della musicalità della parola, ma la sfida dannunziana di un teatro "poetico" intende introdurre nella drammaturgia italiana quelle geniali trovate proprie del simbolismo francese,[6] per lasciarsi definitivamente alle spalle il tanto detestato dramma borghese che ancora imperava nei palcoscenici nostrani, con il classico e invariato triangolo adulterino come unico vero motore della scena.

Costretto a confrontarsi con i successi di drammaturghi quali Giacosa, Praga e Bracco, anche loro impegnati nel tentativo di sperimentare nuove forme teatrali, d'Annunzio, con il suo teatro di poesia, fu l'unico in grado smuovere una volta per tutte le acque immobili del teatro naturalista e rendere visibile agli occhi di critica e pubblico lo stato di crisi del dramma borghese agli inizi del Novecento.

Il modello a cui il vate si inspira è soprattutto il teatro francese, già da qualche tempo impegnato nella demolizione della grande macchina del naturalismo,[7] ma l'esperimento dannunziano è ancora più ampio poiché finalizzato alla realizzazione di un «teatro totale, dove parola, musica, pittura diano vita a una drammaturgia della distanza, dalla quale lo spettatore sia al tempo stesso escluso e attratto».[8]

Ho voluto riassumere l'essenza del teatro dannunziano, in quanto illustre precedente del teatro in versi italiano del Novecento, modello a cui Pasolini non può fare a meno di guardare nel momento in cui decide di misurarsi con la stesura

---

[5] A. Barsotti-Frattali, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in M. Verdone (a cura di) *Teatro Contemporaneo Teatro Italiano*, vol. I, Roma, Lucarini, 1986, p. 81.

[6] Nato dalla costola del teatro naturalista francese, il teatro simbolista francese intende però opporre alla realtà troppo diretta portata in scena dal naturalismo le verità interiori, appartenenti al mondo dell'immaginario, rappresentabili solo attraverso simboli. Punto di riferimento esplicito era il movimento letterario simbolista, nato nel 1886 in Francia, che aveva come nume tutelare il poeta Stéphane Mallarmé.

[7] Il teatro naturalista, che fiorisce in Francia a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, si contrapponeva al teatro commerciale, imperante nei teatri parigini, per proporre una strada alternativa alla logica di mercato, in nome di un tentativo di mimesi del reale, alla ricerca della verità e del naturale, contro i *clichés* della messa in scena. Come modello tematico e formale, il teatro non poteva che avere il grande romanzo dell'Ottocento.

[8] M. Ariani – G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit, p. 31.

di un teatro di poesia, scelta che connota aprioristicamente la volontà dell'autore di andare controcorrente rispetto ai suoi contemporanei.[9] Pasolini d'altra parte ha sempre respinto l'accostamento, che suonava come un'accusa, tra lui e il poeta vate, azzardato da molti.[10]

La categorica stroncatura che il poeta friulano scrisse sul vate non toglie la possibilità di una contaminazione, o meglio, di un confronto/scontro tra due letterati così diversi tra loro:

> Spesso si dice che l'unico giudizio critico possibile è un giudizio di valore espresso ingenuamente: un sì o un no, un bello o un brutto. In sostanza è così. Tutto il resto è paratestuale. Ma è in questa paratestualità che la saggistica trova la sua autonomia: si fa «genere letterario», inventa la sua gergalità, la usa funzione sociale. […] Per quanto io cerchi di sforzare la mia memoria non mi riesce di ricordare nessun saggio critico di alto livello intellettuale, e anche letterario, che sia una «stroncatura».
> Dico tutto questo perché il mio giudizio su d'Annunzio è un giudizio del tutto negativo: e, accingendomi a parlare di una, bizzarramente pregevole, antologia dannunziana […], so che le mie pagine critiche avranno la debolezza degradante della pretestualità.
> So anche tuttavia che tale pretestualità si maschera dei caratteri della necessità secondo due grandi direttrici: la direttrice politico-ideologica e la direttrice moralistica. Cioè: il giudizio negativo di valore passa dal campo dell'estetica a quello dell'etica, e una «bruttezza» espressiva viene spiegata

---

[9] La lettura e l'analisi dell'opera poetica dannunziana rientra nella formazione del giovane Pasolini: «E' stata mia madre che mi ha mostrato come la poesia possa essere materialmente scritta, e non solo letta a scuola. […] Ho scritto da allora in poi intere collezioni di volumi di versi: a tredici anni sono stato poeta epico. Non ho trascurato il dramma in versi, non ho evitato, con l'adolescenza, l'inevitabile incontro con Carducci, Pascoli e d'Annunzio». Cfr. P. Pasolini, *Al lettore nuovo*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, cit., p. 2513. Inoltre Pasolini ci fornisce informazioni anche sulle letture delle tragedie del vate, riservando un'attenzione particolare anche alle scelte linguistiche adottate. Recensendo i libro dal titolo *Elegie in friulano* di Franco de Gironcoli (Milano, Treves, 1951), nel parlare delle contaminazioni dialettali tra friulano e veneto scrive: «A Trieste un secolo fa si parlava ladino: a Grado, in ritardo nei confronti del grande porto, si parla un dialetto che avrebbe fatto fremere di entusiasmo linguistico il d'Annunzio della *Nave* (e, naturalmente, del francese arcaicizzante)». Cfr. P. P. Pasolini, *Ai margini di Babilonia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, cit., p. 387.

[10] «Ciò che la gente dice di me […] uno scrittore-regista, molto "discusso e discutibile", un comunista "poco ortodosso e che guadagna dei soldi col cinema", un uomo "poco di buono, un po' come d'Annunzio". Cfr. P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, in Id, *Saggi sulla politica e sulla società,* cit., p. 554. Uno dei lettori di «Vie nuove» scrive a Pasolini: «Caro Pasolini, perché lei dice male di Carducci? Forse perché lei è il nuovo d'Annunzio?» e nel rispondere Pier Paolo ammette le sopravvivenze stilistiche dannunziane nella sua opera, riconoscendo la presenza di d'Annunzio nella sua formazione e ribadisce invece la sua distanza dall'ideologia dannunziana: «Purtroppo io sono di formazione culturale molto italiana. Ma detesto Carducci e d'Annunzio per il mondo ideologico che essi esprimono. […] Del d'Annunzio, poi, non parliamone: la sua idea mitica della storia e la sua estetizzante nozione dell'uomo sono due componenti essenziali della ridicola e bieca ideologia fascista». Cfr. ivi, p. 938.

> attraverso o una errata e riprovevole scelta politico-ideologica, oppure attraverso un altrettanto errata e riprovevole condotta morale (spesso le due cose si fondono).
> Insomma, potrei dire che il poeta d'Annunzio non mi piace perché egli ha fatto propria acriticamente e faziosamente la peggior «ideologia inconscia» del mondo borghese italiano della fine dell'Ottocento, giungendo poi a seguire l'evoluzione di tale ideologia – che inizialmente era quella del più ontologico dei privilegi, e quindi aristocratica – fino alla sua becera democratizzazione fascista, che di quei privilegi ha espresso una teppistica coscienza mascherata da sentimentalismo e retorica nei confronti di chi da tali privilegi era escluso.
> Naturalmente non è detto ch'io non fossi in grado di rendere sottile questa schematizzazione, penetrando nei meandri stilistici come diretti risultati di tale stortura ideologia.
> Oppure, potrei scegliere il secondo lemma, quello moralistico. Anche qui una psicologia contrassegnata da aridità, cinismo, superficialità, faciloneria, ipocrisia, prepotenza eccetera. Anche qui «gli stilemi» come specchi di tale psicologia.[11]

Il giudizio critico di Pasolini, poeta e intellettuale di formazione gramsciana e marxista, è, per sua stessa ammissione, un giudizio morale ed etico, più sul personaggio che sul poeta, un giudizio che comunque contamina anche le considerazioni sullo stile di d'Annunzio, definito «formidabile maestro delle forme» ma artista incoerente e incapace di racchiudere nella sua opera quella tensione tra formalismo e razionalità, propria della letteratura del Novecento.[12] Tutta la critica, a partire dal dopoguerra, si era dimostrata ostile nei confronti di d'Annunzio, sviluppando un pregiudizio dettato dall'intenzione di sancire una condanna 'politica', tralasciando però le importanti tematiche trattate e la complessità della sua opera.

Bisogna però anche tener conto dei reiterati accenni e le frequenti stroncature che Pasolini scrisse su d'Annunzio come poeta, nei dialoghi che intrattenne, negli anni 1960-1965, con i lettori di "Vie nuove", in un ambito quindi meno accademico: «d'Annunzio è stato un pessimo poeta, oltre che un pessimo cittadino. […] La sua importanza letteraria è soltanto negativa, e così la sua importanza nel costume e nella storia. […] d'Annunzio è il tipico

[11] P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni,* in Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., pp. 1983-1987.
[12] Cfr. P. P. Pasolini, *Una discussione del '64*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 775.

rappresentante dell'eterno classicismo servile e evasivo italiano, che assumeva in lui forme di decadentismo provinciale».[13]

E' interessante leggere anche il ricordo di Carmelo Bene riguardo alle reazioni di Pier Paolo nel momento in cui si accennava ad un possibile un'eco dannunziano nella sua opera:

> Quando lo stuzzicavo su d'Annunzio, nel ristorante a Trastevere sotto casa di Mario Schifano, andava su tutte le furie. Bastava farne il nome e volavano i piatti, con tutte le tovaglie. "Non me lo nominare", urlava isterico con la sua voce acuta. Era un suo *coté*, il Vate, che voleva rimuovere. Glielo ripetevo, S'incazzava di più…[14]

Tentando di non rimanere in superfice e scavando nell'articolata opera drammaturgica dei due poeti, senza però mai voler forzare la mano, è possibile rintracciare dei punti in comune, non tanto nello stile (nonostante la scelta condivisa del teatro in versi), quanto nelle ragioni, negli impulsi, che li mossero nella direzione di una difficile sperimentazione teatrale.[15]

Luigi Russo spiega così le ragioni originarie che convinsero d'Annunzio a tentare la via del teatro:

> Una ragione di reagire a quel realismo provinciale che trionfava nelle novelle e nei drammi: bisognava opporre ad un teatro di fondo dialettale e quasi popolaresco e in ogni modo troppo aderente alla realtà di tutti i giorni, un teatro lirico aristocratico allegorizzante che suggellasse un'esperienza umana rara, di pochi superuomini, di spiriti raffinati, che nulla volevano avere in comune con i bruti cristianizzati dei troppo pietosi colleghi dell'arte verista.[16]

---

[13] Ivi, p. 916-917.

[14] C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 177.

[15] Importanti studiosi pasoliniani hanno tentato e riconosciuto il parallelo con d'Annunzio che ricorre frequente negli studi di Giorgio Barberi Squarotti, Achille Bonito Oliva e Giuseppe Zigaina. La vicinanza rilevata riguarda quasi sempre il ruolo che i poeti avrebbero assunto nel panorama artistico e culturale a loro contemporaneo, ergendosi entrambi come vati, in grado di incarnare, nella loro vita e nella loro opera, il senso del tempo che vivevano. Se anche si potesse intravedere una vena profetica, insita nelle loro rispettive parabole artistiche, le differenze di intendere l'arte, la politica, la vita e la poesia sono talmente consistenti e lampanti da rendere forzato un vero e possibile parallelo.

[16] L. Russo, *Il teatro dannunziano e la politica,* in Id., *Ritratti e disegni*, Bari, Laterza, 1953, p. 311.

C'è quindi la necessità manifesta, sia in d'Annunzio che in Pasolini, di cimentarsi in un teatro di rottura, elitario, pensato per un pubblico ristretto, che racconti storie esemplari contestualizzate nell'antinomia tra antico e moderno, dove l'antico non è mai inteso come *vecchio* ma come fonte inesauribile cui attingere per poter concepire la "nuova tragedia moderna", riprendendo la lezione di Angelo Conti che così scriveva nella sua *Beata riva*: «Per rifare il teatro moderno, è necessario conoscere profondamente il teatro antico, non per imitarlo, cosa impossibile e assurda, ma per avere dell'antica tragedia l'intuizione e la nozione di ciò che in arte è stato e sarà sempre lo spirito e l'essenza del dramma».[17]

Provocatori apparvero alla critica e al pubblico sia i drammi dannunziani, interpretati come ottocenteschi, sia quelli pasoliniani, di difficile comprensione, eccessivamente criptici, considerati a tratti non rappresentabili.

Per entrambi il desiderio di tentare una nuova utilizzazione dello spazio scenico si traduce in un autentico esperimento letterario: il Tragico «è una regola estetica derivata dall'antica tragedia ateniese o al più un mito giunto fino a lui dalla tradizione mediterranea».[18] Così la rappresentazione diventa un *rito*, parola usata nel *Manifesto per un nuovo teatro* pasoliniano e che troviamo anche nelle parole del protagonista del romanzo dannunziano *Il Fuoco*, da intendersi come una breve dichiarazione dei suoi principi in ambito teatrale:

> Il dramma non può essere se non un rito o messaggio […]. Bisogna che la rappresentazione sia resa nuovamente solenne come una cerimonia, comprendendo essa i due elementi costitutivi d'ogni culto: la persona vivente di cui s'incarna su la scena come dinanzi all'altare il verbo d'un Rivelatore; la presenza della moltitudine muta come nei templi.[19]

La rappresentazione intesa come rito intende garantire un teatro di cultura riservato ad un pubblico di poeti e di intellettuali, in cui gli autori, misurandosi e sfidandosi con primitivi miti ancestrali, propongono un'ipotesi tragica, cimentandosi con una personale riscrittura di ciò che, però, è già stato scritto. In queste rielaborazioni mitiche dannunziane e pasoliniane, i modelli antichi

---

[17] A. Conti, *La beata riva,* Milano, Treves, 1900, p. 157.
[18] A. Barsotti Frattali, *D'Annunzio e il teatro di poesia,* cit., p. 81.
[19] G. d'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1970, p. 125.

assicurano «la possibilità di riproposta del genere tragico in un tempo che è, per comune ammissione e definizione, tempo di romanzi e di casi 'comuni', e non già della trasgressività, dell'eccezionalità, dell'abnormità che sono proprie della tragedia».[20]

Seppur in una visione dell'arte profondamente diversa, Pasolini gioca e si misura con la riscrittura dei classici dannunzianamente, da perfetto manierista, ponendosi come il poeta che intende rendere la propria opera teatrale come una rappresentazione aggiornata e rimodernata del già scritto, recuperando però riferimenti culturali non in base solo all'estetica ma in un'ottica funzionale alla Storia e all'Impegno. L'esigenza di attingere dal teatro antico non nasce però come mera imitazione ma come vera e propria fonte a cui guardare per coglierne i riflessi, e riuscire, così a creare un teatro che possa essere inteso come "nuovo". E' questo sentimento di rivoluzione drammaturgica che lega Pasolini al d'Annunzio drammaturgo, escludendo ogni altro forzato parallelo ideologico o stilistico: sia il vate che Pasolini intendono proporre un'alternativa drammaturgica in momenti in cui il teatro è concepito come «una lega di attori mediocri e di autori nulli contro ogni manifestazione dell'ingegno, contro ogni tentativo di ricongiungere la incerta attività artistica odierna alla grande poesia antica».[21] Nasce quindi da questa opacità tragica che colpisce i palcoscenici nostrani, da questo vuoto poetico, l'esigenza di far rinascere la tragedia per portare luce sul presente.

Il tentativo di accostamento tra questi due poeti è già stato sottolineato in alcuni interventi: Luca Ronconi riconosce in entrambi la volontà di portare in scena un «teatro in cui il parlato non è fatto per stabilire un rapporto intersoggettivo tra i personaggi, ma è fatto per arrivare direttamente all'orecchio dello spettatore in platea. […] Sono molto diversi nell'organizzazione drammaturgica, ma c'è qualcosa di simile nell'uso retorico del linguaggio».[22] E' quindi la Parola che conferisce carattere al dramma e soprattutto al personaggio, considerato il mezzo attraverso cui la potenza della Parola può esprimersi,

---

[20] G. Barberi Squarotti, *L'anima e la letteratura: il teatro di Pasolini*, in «Critica letteraria», IV, 29, 1980, p. 645.
[21] A. Conti, *La beata riva*, cit., p. 176.
[22] L. Ronconi, *Un teatro borghese. Intervista a Luca Ronconi*, cit. p. XVI.

animando un teatro delle confessioni in cui si previlegia il monologo elaborato, alto, di stampo poetico, in sintonia con il genere tragico. Ronconi definisce il teatro pasoliniano come «teatro di voce»[23], in grado di esprimere l'elemento corporeo attraverso la parola e Siti aggiunge che «la parola esiste perché esistono i personaggi […] i personaggi esistono perché esiste la parola».[24]

Abbiamo più volte ricordato come le problematiche e le questioni legate alla messa in scena siano, in realtà, elementi valutabili e rilevanti anche in Pasolini, nonostante le intenzioni espresse nel *Manifesto* dallo stesso autore. Certo è che in d'Annunzio l'elemento scenografico assume tutto un altro carattere: il nuovo teatro dannunziano, si afferma come un teatro che sia nella corporeità, sia nelle scelte scenografiche sia in grado di conquistare le masse e attirare il pubblico, poiché l'opera drammatica dannunziana è sempre proiettata alla ricerca di un costante rapporto con la folla, di cui si vuole dominare il gusto e acquisire il favore.

E' possibile anche rilevare l'uso di alcuni termini specifici che tornano nelle dichiarazioni drammaturgiche, più o meno esplicite, dell'uno e dell'altro autore, come: il rito, la concezione del tragico e un teatro che possa essere definito "nuovo" e "moderno".

Sono quindi la centralità della Parola e la ripresa della tragedia classica per far nascere una tragedia moderna, gli elementi che più di tutti accomunano il teatro di Pasolini a quello del vate.

Tuttavia la distanza che il poeta friulano volle mantenere e rimarcare rispetto a d'Annunzio deve essere tenuta a mente e valutata anche e soprattutto dal punto di vista stilistico. Infatti, come ha notato Stefano Casi, «se la tragedia dannunziana ha i toni della pura declamazione oratoria, confondendo la teatralità con la recitazione aulica e sostenuta, quella pasoliniana è impastata di una straordinaria modernità che la cala nel pieno del rinnovamento drammaturgico della seconda metà del Novecento».[25]

Rimangono quindi ben netti i confini tra queste due esperienze teatrali che definiamo poetiche: la scrittura dannunziana è, infatti, proiettata su una retorica

[23] Ivi, p. XVIII.
[24] Ivi, p. XVII.
[25] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 186.

magniloquenza in grado di garantire carattere metastorico ad azioni esemplari, nel recupero della tragedia, mentre il verso tragico pasoliniano, seppur da inserire nel contesto della linea drammatica alta, di esplicita impronta letteraria, «ricerca al proprio interno le ragioni di una struttura drammaturgica da rifondare nell'unità di concezione dell'opera, nel solco del grande teatro in versi del Novecento europeo».[26]

[26] Ivi, p. 189.

4.1.2 PER UN *ALTRO* TEATRO IN VERSI: LA DRAMMATURGIA DI MARIO LUZI

Il cammino poetico di Mario Luzi si presenta come una delle esperienze più significative e complesse nel nostro affollato novecento poetico.
Nel 1935, a soli 21 anni, Luzi pubblica la sua prima raccolta lirica, *La barca*, opera riconosciuta per molti aspetti ancora acerba ma in cui è possibile già intravedere tematiche mai dimenticate dal poeta nel corso della sua lunga attività, minata da costanti richiami alle istanze originarie della sua poetica e da un continuo confronto con sé stesso e con i fermenti culturali a lui contemporanei. Nella metà degli anni Trenta trovare una personale via lirica equivale ad assumere un'originale ed incisiva posizione rispetto alla poesia novecentesca già costituitasi su una certa tradizione: l'opera di Ungaretti e successivamente quella di Montale, avevano definito i caratteri del discorso letterario italiano, mettendo in primo piano la triste condizione dell'uomo poeta e l'impossibilità di superare il conflitto tra l'io e la materia.

L'ambiente culturale in cui Luzi comincia a muovere i suoi passi è quello di una Firenze culturalmente viva, in cui si agitano alcune delle anime più rivoluzionarie del Novecento letterario: «l'ermetismo, con i caratteri che i critici sono soliti attribuirgli, nasceva e si sviluppava sostanzialmente nell'area fiorentina».[1]
Luzi comincia a partecipare al dibattito inerente all'arte e al concetto di lirica pura e intellettuale e, grazie alla collaborazione con importanti riviste dell'epoca, può esprimere il suo punto di vista: il *fil rouge* che lo legava all'ideologia poetica di personalità quali Carlo Bo e Carlo Betocchi è quello di operare uno svecchiamento nel panorama culturale italiano considerato immobile da troppo tempo. La posizione di Luzi si avvicinava alla stessa sostenuta dall'ala più estremista del movimento che orbitava intorno alla rivista *Frontespizio* e che tendeva verso un coinvolgimento totale della poesia e dell'arte con il piano dell'esistenza; nella lirica dovevano concorrere e coincidere sia il mondo morale

[1] L. Rizzoli - G. C. Morelli, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni,* Milano, Mursia, 1992, p. 34.

quello fisico: la parola poetica si deve «caricare di significati simbolici e mistici, serve a creare quella trama di rimandi che solo sola può evocare la realtà nella sua completezza e si fa portatrice di un messaggio che diviene impegno nella vita. Tale impegno si evidenzierà sempre di più nell'esigenza di contrapporre, ad una concezione monistica e idealistica della poesia, una poesia di partecipazione umana».[2]

L'anomalia che si può riconoscere nella poesia luziana, se comparata alle altre esperienze novecentesche, è ancora più accentuata nella sua esperienza drammaturgica.

Il teatro di Mario Luzi[3] intende proporsi come un teatro di parola che, come abbiamo visto, si definisce come una delle più importanti forme di sperimentazione per i poeti del Novecento. A partire dagli anni Sessanta l'attenzione del poeta ermetico sulla drammaticità diviene una costante del suo esercizio lirico, inizialmente intesa come esperienza diretta del grande teatro della classicità moderna, con la rielaborazione di opere appartenenti alla tradizione tragica e letteraria, tende poi ad accentuare sempre di più una propria autonomia e un proprio carattere. La stesura delle singole opere teatrali assume importanza centrale nello sviluppo e nell'evoluzione del discorso poetico e il valore di ciascuna di esse è in grado di innescare ulteriori prospettive nello studio della poetica luziana.

La fiducia nella parola operata da Luzi, nel vasto calderone di proposte drammaturgiche degli anni Sessanta, diviene «una forma singolare di sperimentalismo, nel senso di un ribaltamento dei valori formali contro la sconsacrazione del mezzo perseguita dalle avanguardie teatrali».[4]

Rispetto alla teorizzazione pasoliniana, Luzi, nelle sue riflessioni su *Rosales*, ne prende esplicitamente le distanze, nel definire il teatro e la figura del drammaturgo:

---

[2] Ivi, p. 36.

[3] Le opere teatrali di Mario Luzi sono raccolte nel volume M. Luzi, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1993; ricordiamo cui i titoli: *Libro di Ipazia* (1978), *Rosales* (1983), *Hystrio* (1987), *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia* (1989), *Il Purgatorio. La notte lava la mente* (1990), *Io, Paola, la commediante* (1992). L'esordio teatrale luziano avviene in realtà nel 1947 con l'opera *Pietra oscura*, edita però solo nel 1994.

[4] M. Ariani – G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 270.

> Il vero potere drammaturgico risiede più che negli eventi nella parola che li enuncia li giudica. […] Non sono – non mi piacerebbe neppure essere – uno scrittore che concepisce e usa la scena come luogo dimostrativo o coltiva un cosiddetto "teatro di idee". Questo mio è se mai teatro della autorivelazione: attraverso la prova, certo, ma soprattutto attraverso la parola che sola dà alla prova il suo pieno senso: questi uomini e queste donne si manifestano a se medesimi e si trasformano in altro […] L'azione parlata, se così vogliamo chiamarla lascia affiorare due motivi profondi e subiacenti alla cultura moderna: uno è quello dell'eros o meglio ancora del perpetuo inseguimento del desiderio che deluso sposta continuamente il suo oggetto. […] L'alto motivo presente all'epoca è quello della rivoluzione o meglio del desiderio collettivo di più felicità attraverso il mutamento volontario e la lotta.[5]

Luzi parla quindi di un'azione parlata attorno a cui costruire l'intera opera che si deve fondare però sulla preminenza della Parola quale elemento primario per rappresentare le tematiche care all'autore, le quali vanno a configurare il teatro luziano come espressione di quella controversa e perpetua lotta tra l'individuo e la storia, in cui il primo può solo rimanere sconfitto o disarmato.

Nonostante la distanza che Luzi vuole rimarcare tra la sua drammaturgia e il "teatro di idee" pasoliniano, è impossibile non ignorare l'affinità tra le due esperienze, collocandosi entrambe in uno spazio definibile come antiteatrale, in cui la scena si piega alla parola e non viceversa e in cui il verso è lungo, prosastico, tendente al dialogico-monologico. «Quando il teatro diviene immobile rappresentazione dei discorsi, quando la stasi meditativa prende il sopravvento, aggravando a dismisura i quozienti verbali a discapito delle sequenze situazionali e gestuali, di fatto si pongono al proscenio le idee, anche se quelle di Luzi sono, ovviamente, assai lontane da quelle di Pasolini».[6]

Sono quindi la densità di pensiero e la versificazione prosastica i punti di maggior contatto tra le due esperienze che si definiscono come importanti momenti di un'espressività rara nel teatro italiano del secondo Novecento, differenziandosi dal dominante teatro di prosa che rischiava di appiattirsi quanto la realtà che rappresentava.

Il valore metaforico proprio della parola poetica luziana, permane anche nelle scelte stilistiche teatrali che rispettano una complessa strategia metrico

---

[5] M. Luzi, *Quel che so di Rosales*, in M. Luzi, *Teatro*, cit., pp. 197-198.
[6] M. Ariani – G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit. 270.

ritmica evidenziando però la difficoltà dell'autore di elaborare un intreccio articolato su cui prevarica l'impianto prettamente poetico. Come un Pasolini, anche in Luzi è riscontrabile un difetto d'azione, in quanto l'azione teatrale appare minacciata dall'impalcatura poetica.

L'esperienza teatrale rappresenta un importante punto di contatto tra i due autori, legati tra loro da un rapporto costantemente animato, accesso e viscerale, in grado di innescare polemiche e dibattiti sia letterari che ideologici. Come per Pasolini, anche per il poeta toscano, l'esperienza teatrale è da considerarsi un tassello strettamente legato all'attività poetica e saggistica dello stesso autore per i continui rimandi e gli approfondimenti riguardanti le tematiche e le idee che hanno finito per costruire la complessa geografia dell'opera luziana.

Luzi veniva suo malgrado considerato come l'alfiere dell'ermetismo fiorentino, nonostante stesse effettivamente operando un cambio di rotta, aprendo la sua poesia alla realtà esterna in un rapporto interlocutorio con gli altri poeti a lui contemporanei; Pasolini, lo scrittore di *Ragazzi di vita*, si era fatto invece portavoce di quella cultura marxista che intendeva porre le basi per nuove modalità di rappresentazione estetica e di elaborazione linguistica "popolare", lontana dal tecnicismo e dalla raffinatezza lessicale propria dell'ermetismo considerato elitario e antistorico.

Commentando la raccolta poetica *Onore del vero* di Luzi, Pasolini definisce il poeta toscano:

> poeta che, appunto, amiamo ma di cui non condividiamo la "posizione" […] profondamente originale e profondamente ovvio, il suo messaggio poetico non è che un *memento mori*. Ed è qui, alla base della sua ispirazione – che è poi la base dell'ispirazione di ogni poeta, ma che in Luzi permane ossessiva e diremo allo stato puro – che noi indichiamo il limite e la limitezza di Luzi: qui, in questa fede nell'irrelata luce ch'è in lui, noi avvertiamo una mancanza di luce – una insensibilità di fronte ai fenomeni della vita umana e della storia, compresa, quindi, la passione stilistica – da cui sono minacciate anche le sue prove più altre e ispirate.[7]

Nel teatro però questa distanza ideologia diventa sempre più sottile: il teatro è il luogo del rito, delle confessioni e del sacro, in cui gli autori possono recuperare

[7]P. P. Pasolini, *Le poesie di Luzi in laboratorio*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 1, p. 1195 - 1200.

antichi miti appartenenti al passato per approfondire tematiche delicate della loro contemporaneità.

Abbiamo già approfondito il rapporto dinamico e sfumato tra Pasolini e la tradizione, ora vediamo come anche la drammaturgia luziana, sia proiettata «ad analizzare epoche lontane attraverso personaggi storici o del mito (non sarebbe improprio vedere in questo un'eredità dai tragici greci) o storiche rivisitazioni, si misurano con la più alta e antica tradizione drammatica da Shakespeare al teatro religioso, grazie anche all'importante lavoro di traduzione».[8] Si può facilmente individuare la vicinanza del percorso drammaturgico luziano con quello pasoliniano. Non dimentichiamo che agli anni Sessanta, periodo in cui Luzi si avvicina più concretamente al teatro, risalgono le traduzioni dell'*Andromaque* di Racine e del *Riccardo III* di Shakespeare. Questo lavoro e la collaborazione alla messa in scena del *Riccardo III* al Teatro Stabile di Torino con la Regia di De Bosio, agevolarono l'apprendimento del concetto di tragico da parte del poeta: «Questo entrare da vicino nella costruzione del dramma e nel riconoscere la drammaturgia, veramente poderosa che c'è nel testo shakespeariano, mi ha giovato ad assimilare, se non altro, certe leggi o i criteri che sono nel teatro come tale, indipendentemente dallo stile».[9]

La rilettura dei *Dialoghi* platonici, opera filosofica strettamente legata alla fortuna della tragedia e della commedia in età classica, aveva spinto il poeta friulano ad esprimersi attraverso la forma dialogica (e monologante); così sul finire di agosto del 1968, Mario Luzi rievoca un'antica lettura di una vecchia edizione italiana delle poesie greche e latine di Sinesio di Cirene:

> un libro sporadico, non facente parte di un corpus. Alcune di quelle poesie mi erano sembrate un crogiuolo di pensieri difficili a fondersi, altre un intreccio di incandescenti antinomie. […] Quella lettura non si era accontentata di aprire e chiudere una squarcio di storia poco nota, ma aveva seminato qualcosa: linee in movimento, frammenti di connotati umani e come una febbricola che non mi curai di estinguere e neppure di far sì che scoppiasse. Mi limitai a ricercare l'introvabile libro che me l'aveva inoculata.[10]

---

[8] E. Ventura, *Mario Luzi. La poesia in teatro*, Roma, Scienze e Lettere, 2010, p. 43.
[9] M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 198.
[10] M. Luzi, *Fu così che*, in Id., *Teatro*, cit., p. 97-98.

Nel 1969 il maestro Antonio Verretti chiese a Luzi di comporre un testo per musica, una sorta di azione poetica che si conciliasse con una struttura musicale. Nel buttare giù i primi dialoghi ritmati si accorge che quelle due voci in realtà erano «le voci di Sinesio e Jone e queste trascinavano nel loro diverbio le voci di altri che riconoscevo come figure storiche o possibili che si dibattevano intono a loro. In breve tutta la memoria imperfetta e quel fervore e quel turbamento lasciatimi dalla lettura di tanti anni prima i levarono dalla loro non pacifica inerzia».[11] Da qui nacque la drammaturgia di *Ipazia*.

Il passaggio dalla forma poetica alla forma tragica passa, anche per Luzi, attraverso la tradizione e la lettura dei classici; i personaggi che prendono forma se pensati come personaggi appartenenti ad un passato storico o mitiche. Le letture antiche portano uno stato di esaltazione («non nascondo di essermi lasciato trasmette dal mio dal mio Sinesio una sorta di esaltazione»)[12] che proietta l'autore in una dimensione teatrale legata ad un tempo altro senza. L'attrazione, anche in questo caso, non è dovuta ad un desiderio di imitare la tradizione degli antichi o paragonarsi agli autori classici ma bensì la voglia di riportare in auge il loro reale significo e una certa concezione drammaturgica ormai sopita. Gli eventi e i protagonisti di una storia remota appartenente a molti secoli precedenti non esauriscono la loro potenza simbolica e letteraria, andando a sottolineare il concetto, fortemente presente in entrambe le teorie, secondo cui ciò che finisce non decade e ciò che accede non finisce mai di accadere.

Pasolini descriveva la stesura delle tragedie come avventata e spontanea, una scrittura convulsa e irrefrenabile, anche Luzi si ritrova spiazzato e disorientato nello scoprire questa vena teatrale e soprattutto nel riconoscere la fonte in Sinesio:

> Ma perché Alessandria, perché Ipazia, perché Siensio? Il mistero di quel richiamo non ha una parte secondaria nella motivazione del mio lavoro. […] La mente va cercando la causa possibile della sua fascinazione e passa da un'ipotesi all'atra. Ci sono anche nel firmamento della memoria umana i buchi neri, le stelle invisibili dalla prodigiosa forza di attrazione?[13]

[11] Ivi, p. 99.
[12] *Ibidem*.
[13] Ivi, p. 100.

C'è qualcosa di inspiegato in queste vocazioni drammaturgiche che conferma come un'idea di teatro sia in realtà da sempre innestata nella mente dei due poeti,[14] magari non come progetto articolato ma in quanto luogo ideale in cui mettere in scena la Parola, poiché la drammaturgia racchiusa nei rispettivi linguaggi poetici è andata costituendosi in veri e proprio testi teatrali in versi.

[14] Abbiamo approfondito come Pasolini molti anni prima delle stesura delle tragedie si fosse dedicato al teatro (in particolare con i *Turcs* e con *Nel 46!*) non riuscendo però a costruire un organico testo degno degli importanti palcoscenici romani. Così anche per quanto riguarda Luzi, è possibile ritracciare un testo teatrale risalente proprio al 1946, intitolato *Pietra oscura*, che rappresenta il primo tassello di un percorso che si esprimerà in maniera compiuta e complessa nel corso del ventennio successivo. Il testo è però scritto quasi in prosa mentre solo le parti del Coro sono ritmate dai versi. «*Pietra Oscura* ci fornisce lo spunto per retrodatare l'attenzione del poeta alla drammaturgia, facendola risalire proprio alla travagliata stagione poetica del dopo guerra, gli anni della ricostruzione del paese ma anche quella *poíesis* di Luzi»: E. Ventura, *Mario Luzi. La poesia in teatro*, cit. p. 54.

4.1.3 *NON C'ERA UN GESTO, UNO SGUARDO CHE FOSSE IN PIÙ*. EDUARDO DE FILIPPO, GIOVANNI TESTORI, CARMELO BENE

«Vado a teatro molto poco e ogni volta giuro di non tornarci più».[1] Così Pier Paolo Pasolini, intervistato dalla rivista «Sipario» nel maggio del 1965, rispondeva alla domanda «Va mai a teatro? Ha interesse per qualche autore o qualche personalità del teatro italiano?».[2]

Abbiamo già analizzato le dure critiche che Pasolini rivolgeva alle esperienze teatrali italiane degli anni Sessanta ma sappiamo anche che la risentita carica polemica delle posizioni pasoliniane non sempre rispecchia esattamente il suo pensiero, in verità molto più complesso e articolato di come appare. E' possibile rintracciare alcune sue considerazione riguardo alle più riuscite e interessanti sperimentazioni drammaturgiche, in grado di rivoluzionare la scena teatrale nostrana; stiamo parlando dell'opera di Eduardo De Filippo, Giovanni Testori e Carmelo Bene.

L'opinione, o meglio, la condanna pasoliniana nei confronti del teatro italiano parte da una riflessione sulla lingua adottata, considerata il principale strumento di cui lo scrittore dispone per la realizzazione e la riuscita di un'opera letteraria. Per quanto riguarda il teatro, la questione della lingua assume un rilievo ulteriormente complesso, poiché non riguarda propriamente l'italiano scritto medio che, dopo un secolo di unità, comincia ad assumere forma reale, ma investe soprattutto l'italiano parlato medio che invece è ancora in uno stato embrionale:

> Gli uomini di teatro hanno commesso l'errore di fingere che un italiano parlato medio ci sia, e di conseguenza hanno creato sull'inesistente una convenzione teatrale. Non so in quale momento della storia del teatro questo fatto mostruoso sia accaduto. Ma probabilmente si è trattato di un calco sulle convenzioni parlate teatrali francesi o inglesi. Il parlato teatrale italiano è dunque *tutto* accademico, non ha mai tracce di realtà.[3]

---

[1] P. P. Pasolini, *Irrealtà accademica del parlato teatrale*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2785.
[2] Ivi, p. 2782.
[3] Ivi, p. 2783.

Il controverso problema linguistico occupa una centrale e cospicua parentesi nel *Manifesto per un nuovo teatro* (commi 21-31), nel quale l'autore riflette sulle caratteristiche della lingua parlata dal suo pubblico prescelto, quello cioè formato dai cosiddetti «gruppi culturali avanzati della borghesia». Nel tentativo di definire questo italiano, il lemma che torna costantemente è *convenzionalità*,[4] sia per quanto riguarda l'italiano scritto che quello orale, dando vita ad una lingua geograficamente e socialmente omologata. Il teatro italiano ha finito per accettare questa convenzionalità, ammettendo come lingua egemone sui palcoscenici un italiano che in realtà non esiste, fondato sull'artificiosità della dizione. Lì dove si scelga una via alternativa a questa, per esempio nel teatro definito "di contestazione", il problema della lingua non si pone, o diventa secondario, in favore di un'attenzione sproporzionata nei confronti della messa in scena: la parola tende quindi ad imitare il gesto, «e a essere quindi pre-grammaticale, fino a farsi, appunto, interiettiva: gemito, versaccio o urlo».[5]

Pasolini sembra individuare nel dialetto e nella *koinè* dialettizzata le uniche alternative possibili a questa stasi linguistica che contraddistingue il nostro teatro, affermando che «gli unici casi in cui in Italia il teatro è tollerabile, sono quelli in cui gli attori parlano o il dialetto (il teatro regionale, specie quello veneto o quello napoletano, col grande De Filippo) o la *koinè* dialettizzata (il teatro di cabaret)».[6]

Quando parla del cabaret, Pasolini si riferisce in particolare alle interpretazioni, da lui molto apprezzate, di Franca Valeri, che si fondavano su una sorta di presa in giro dei parlati convenzionali italiani, riproposti in forma caricaturale; e dell'amata Laura Betti, che invece proponeva un teatro fondato sul plurilinguismo parlato.

Ci soffermeremo maggiormente invece sulla considerazione pasoliniana del teatro di Eduardo De Filippo, valutato come teatro regionale, accezione che lo definisce come sperimentazione molto distante dalla concezione di teatro di parola.

---

[4] Nel *Manifesto per un nuovo teatro*, si vedano in particolare, i commi 22-24, raccolti sotto il titolo di *Parentesi linguistica: la convenzionalità della lingua orale e la convenzionalità della dizione teatrale*, in ivi, pp. 2490-2491.
[5] Ivi, p. 2490.
[6] Ivi, p. 2491.

La lettura della drammaturgia di Eduardo costituisce un nodo critico rimasto a lungo tempo irrisolto, poiché appare impossibile valutare l'opera scritta indipendentemente dall'esercizio attoriale dell'autore-attore. I suoi protagonisti sono, infatti, intimamente legati alle interpretazioni del drammaturgo come anche alle sue caratteristiche fisiche: i suoi occhi incavati, le guance infossate, lo sguardo profondo, immobile, spaesato sono tutti elementi che garantiscono veridicità a quel senso di solitudine proprio dei personaggi eduardiani.[7]

Pasolini apprezzava la grandezza del genio di De Filippo, riconosciuto come artista a tutto tondo: autore, regista e attore. La sua lettura non va quindi ascritta solo ad una valutazione del testo letterario o linguistico, ma va riportata a una più ampia considerazione sulla potenza di un'esperienza artistica in grado di essere l'emblema e il simbolo del teatro italiano contemporaneo. L'ampio interesse verso De Filippo da parte di Pasolini, è del resto testimoniato anche dall'attenzione da lui riservata all'attività poetica dell'autore partenopeo.

Nell'articolo *La poesia dialettale del Novecento. Il reame*, Pasolini si sofferma a lungo sulla poesia napoletana e in particolare sull'opera di Salvatore Di Giacomo, considerato autore cardine per comprendere il rapporto tra letteratura in lingua e letteratura dialettale e soprattutto per individuare le diverse correnti poetiche che, attorno a lui, operano a Napoli: da Bracco a Attanasio, «coetanei di Di Giacomo, e un po' indistinti da lui, dalla sua Napoli convenzionale»,[8] fino a Murolo e Postiglione, entrambi appartenenti invece alla generazione successiva, con cui «si può dire che la poesia digiacomiana comincia ad esercitare la sua influenza come componente della letteratura napoletana: a operare discriminazioni e imporre motivi e modi, a farsi scuola».[9]

Pasolini riconosce in Galdieri il primo poeta che davvero fuori dal digiacomismo imperante a Napoli nella prima metà del Novecento, in quanto:

---

[7] Sulla potenza espressiva del viso di De Filippo, si veda la definizione di Cesare Garboli: «Mentre ci fa ridere, la faccia torturata di Eduardo esprime intensamente qualcos'altro. Ci dice che il suo destino e la sua vocazione di attore, in se stessi, sono un fatto tragico». Cfr. C. Garboli, *Un po' prima del piombo*, Milano, Sansoni, 1998, p. 64.

[8] P.P.Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento. Il reame*, in Id., *Saggi sulla politica e sull'arte*, p. 727.

[9] *Ibidem*.

> poeta senza colori, scarica tutta la sua sensuale tensione napoletana neutralizzandola in una lingua parlata, 'epistolare': un continuo tono d'angoscia è la luce radente che taglia i suoi paessaggi, le sue figure […] C'è il sapore di una necessaria verità in quel punto della premessa a un suo volume in cui Galdieri dichiara di non usar scrivere le sue poesie, ma di comporle pensando: resta infatti nella sua lingua una congestione di sintagmi appena affiorati da un intenso lavorio interiore.[10]

Con Galdieri la retorica napoletana cambia rotta, stimolando una nuova ondata di poeti, maggiormente influenzata dalle contemporanee correnti letterarie novecentesche in cui la Napoli dell'Ottocento, «affascinante e miserabile capitale che contava seicentomila abitanti, è scomparsa dietro l'orizzonte delle memorie personali, e con essa le tracce vitali di una vita popolare barocca, di una canorità romantica».[11] Tra questi nuovi poeti napoletani, Pasolini include Eduardo De Filippo.

Il teatro di Eduardo infatti mantiene vivo il rapporto con la tradizione napoletana e nasce proprio dalla costola della variegata esperienza drammaturgica partenopea (compreso anche il teatro d'arte di Salvatore Di Giacomo), soprattutto dalla lezione di Eduardo Scarpetta, padre naturale di De Filippo, grazie al quale si verifica un superamento dei *clichè* legati alla maschera di pulcinella per portare in scena una 'maschera senza maschera': Felice Sciosciammocca, piccolo borghese, spiantato ma ambizioso. «Per Scarpetta la comicità doveva originarsi dall'ambiente, dalla situazione scenica, dal personaggio, tre entità che comunque dovevano avere come referente primo la borghesia napoletana, dato che difficilmente la situazione del proletariato urbano, troppo misero e "cencioso", poteva ormai portare al riso».[12] La forte influenza paterna è ancora viva soprattutto in alcuni copioni scritti prima della guerra e oggi contenuti nella raccolta *La cantata dei giorni pari*,[13] come: *Uomo e galantuomo* (1922) o *Quei figuri di trent'anni fa* (1929).

Questo è il punto di partenza della drammaturgia eduardiana che però avrà una risonanza tale da riuscire ad elevare il teatro napoletano a teatro universale,

---

[10] Ivi, pp. 730-731.
[11] Ivi, p. 732.
[12] M. Ariani – G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 149.
[13] E. De Filippo, *La cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1971.

raccontando una realtà umana che va al di là di una stretta catalogazione di teatro dialettale. Basti pensare che le commedie (amare) di De Filippo, nel corso degli anni, sono state tradotte in diverse lingue, riscuotendo applausi e successi sui palcoscenici fino a raggiungere gli Stati Uniti, l'Unione Sovietica e l'America Latina, oltre che tutta l'Europa.

Nonostante abbia sempre mantenuto uno stretto rapporto con l'imponente tradizione napoletana e la pesante eredità paterna, la grandezza di Eduardo sta proprio nella sua abilità nel reinventare il genere comico, costruendosi un suo personale stile, più asciutto, credibile e il più possibile aderente al vero, o meglio al vero-simile, rinunciando al trucco macchiettistico e alla retorica elocutiva.

Nell'elaborazione di questa propria grammatica recitativa, per De Filippo, è determinante l'incontro e la collaborazione con il maestro per eccellenza, Luigi Pirandello, con cui lavorerà negli ultimi mesi della vita dell'autore siciliano.

L'influenza pirandelliana lo spingerà, in particolare, a superare l'impostazione farsesca delle prime opere, a concepire protagonisti ricalcati sulla sua persona e ad elaborare commedie scritte in tre atti, la prima delle quali sarà *Natale in casa Cupiello* (1931), opera che rappresenterà il vero trampolino di lancio per Eduardo. Da questo momento in poi permane, in tutta l'opera di De Filippo, quello «stile realistico che ben di rado si diparte dalla vita e che, anzi, è imitazione della vita, sia nella parlata che nel gesto. Questo poiché secondo Eduardo nella realtà della vita sono presenti già il dramma e l'arte, che l'autore deve saper cogliere, senza aver bisogno di inventare *ad novo* parole e gesti».[14] L'autore siciliano suggerì a De Filippo moduli e modelli per affinare la sua dialettica pungente e per drammatizzare gli spunti narrativi. Pirandello è per Eduardo il Maestro: il suo pirandellismo è da considerarsi, infatti, soprattutto nella sua formazione, come una passione giovanile, di quelle che sconvolgono e segnano indelebilmente ma che nel corso della vita saranno poi elaborate e superate.

Scrittura drammaturgica e scrittura scenica sono quindi strettamente legate tra loro; la lingua, con le sue diverse manifestazioni e le differenti cadenze, a seconda dei contesti sociali, è parte integrante della realtà rappresentata. Le scelte

[14] D. Cerbasi, *Italiano e dialetto nel teatro napoletano. Uno studio su Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani, Eduardo De Filippo*, Roma, Nuova Cultura, 2010, p. 85.

linguistiche eduardiane sono dettate proprio dalla volontà di rappresentare drammi e problematiche profondamente radicate in ambito napoletano ma in grado di raggiungere le corde emotive dei valori umani universali.

È proprio questo l'aspetto che cattura l'attenzione di Pasolini: l'uso magistrale del dialetto, o meglio, della parlata napoletana nelle opere eduardiane. In uno scritto intitolato *Il teatro in Italia*, datato 1961, il poeta friulano, sempre sottolineando la sua avversione nei confronti degli spettacoli proposti, esprime il suo giudizio estremamente positivo nei confronti della messa in scena de *Il sindaco del rione Sanità*, opera scritta, diretta e interpretata da Eduardo De Filippo:

> Premesso subito, per il lettore polacco, che si tratta di un testo in dialetto napoletano, non esiterei a definire questa commedia, almeno per tre quarti, un piccolo capolavoro. Vi ho assistito come incantato. Non c'era un gesto, una parola, uno sguardo che fosse in più, che stonasse: nei suoi limiti ristretti, tutto era di un assoluto rigore. Le parole, i modi di dire, le intonazioni del dialetto napoletano, non avevano nulla di colorito, di paesano, di folcloristico, mai. Erano quasi di uno spento grigiore, di una immota tetraggine. Il dramma era passato attraverso un filtro linguistico così rigoroso da depurarlo del tutto, da renderlo materia pura, e, essa sì preziosa. E pensare che la storia del vecchio fuori legge napoletano, assassino a diciott'anni, emigrato in America, tornato a Napoli ricco e potente, a fare giustizia da sé nel sottomondo della camorra napoletana, presentava tutti i rischi possibili per diventare una storia sguaiata e vernacola. De Filippo ha invece dominato stupendamente tutta questa materia, ripeto, fino a renderla quasi impalpabile.[15]

Nell'articolo sono citati altri due spettacoli a cui Pasolini assiste: *Le morbinose* di Goldoni (di cui apprezza soprattutto il gusto scenografico anche se, nel complesso, lo spettacolo risulta ostentatamente intento a ricalcare il copione goldoniano: «il realismo dialettale e quotidiano del Goldoni era preso a pretesto per una ricostruzione estremamente eletta e raffinata. La popolarità dello stile *humilis* del nostro unico grande classico del teatro, era stata ridotta a squisitezza per *élite*)[16] e *L'Arialda* di Giovanni Testori, su cui tornerò più avanti. Ma l'attenzione pasoliniana è sempre catalizzata dall'aspetto linguistico e in

[15] P.P. Pasolini, *Il teatro in Italia,* in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2359-2360.
[16] Ivi, p. 2359.

particolare dall'elemento dialettale, così aderente alla lingua realmente parlata a Napoli, che assicura il primato alla commedia di De Filippo.

C'è da dire che, in effetti, Eduardo ha lavorato molto per trovare quell'equilibrio perfetto tra italiano e napoletano, in grado di conferire alle sue opere un ampio respiro e un'accessibilità maggiore tale da non rimanere costretto nelle mura della sua città. L'attenzione che De Filippo riserva alla lingua è costante. Passando velocemente in rassegna i protagonisti delle sue commedie di maggior successo, si può facilmente intuire come le scelte linguistiche siano sempre ben calibrate: Luca Cupiello (*Natale in casa Cupiello*, 1931), Pasquale Lojacono (*Questi fantasmi!*, 1946), Alberto Saporito (*Le luci di dentro*, 1948) sanno esprimersi correttamente sia in italiano che in napoletano, sentendosi a proprio agio come parlanti di entrambi i codici linguistici e assicurando al personaggio e all'intera commedia un forte carattere locale senza per questo risultare di difficile comprensione per uno spettatore non napoletano.[17] Tutti i protagonisti, sempre connotati da elementi antieroici, vivono il dramma della solitudine, o meglio, dell'incomunicabilità (in particolare con i familiari), che genera una serie di incomprensioni non dipendenti da una padronanza difettosa del codice linguistico ma da uno stato emozionale ed esistenziale che li relega in una condizione di isolamento comunicativo. Spesso questa incomunicabilità viene tradotta in silenzio: come nel caso di Zi' Nicola nella commedia *Le voci di dentro*, che decide di non parlare più perché ormai rassegnato all'indifferenza e alla scarsa umanità della persone e si esprime mediante fuochi d'artificio, comprensibili solo ad Alberto, in quanto l'unico in grado di capire la sua anima.

Il teatro pasoliniano e quello eduardiano sono esperienze drammaturgiche molto differenti tra loro soprattutto nella scelta del repertorio linguistico: infatti Pasolini concepisce un testo drammatico prevalentemente letterario e poetico in

[17] Prendendo in esame il codice linguistico usato dai personaggi delle più importanti opere, fa eccezione la protagonista di quello che è considerato il capolavoro eduardiano: *Filumena Marturano* (1946). La commedia ha come protagonista un'indimenticabile popolana napoletana, ex prostituta, ora madre energica e determinata, che, in più di un'occasione, palesa i suoi limiti linguistici e le sue difficoltà nell'esprimersi in un italiano standard corretto. In questo caso De Filippo si serve del dialetto di Filumena per marcare differenza tra lei e gli altri personaggi della commedia, più equipaggiati dal punto di vista linguistico, come nel caso di Diana, giovane amante snob di Domenico, compagno di Filumena, e non capisce il dialetto parlato dalla protagonista. Ma a Filumena «può bastare il solo dialetto nient'altro, perché anche così parla una lingua universale, quella dei valori più profondi e belli dell'umanità»: cfr. D. Cerbasi, *Italiano e dialetto nel teatro napoletano*, cit., p. 93.

cui è totalmente assente quella *koinè* dialettalizzata riconosciuta come la via da perseguire per restituire veridicità al parlato teatrale, in grado di pacificare scrittori e palcoscenico nonostante le evidenti differenze. La centralità della Parola, concetto chiave nella teoria pasoliniana, viene profondamente rispettata anche in quella eduardiana, poiché è sempre recitata in quanto veritiera o verosimile, è sempre parola realmente esistente, mai fittizia o creata presuntuosamente per il parlato teatrale.

Il teatro eduardiano sembra l'unico in cui Pasolini riconosce quella potenza attoriale, registica, comica[18] e linguistica, quell'equilibrio tra dialetto e italiano capace di conferire al testo una totale aderenza alla realtà, intesa però non in senso naturalistico, poiché è sempre un teatro antiaccademico e non ricalcato sulle convenzioni del parlato teatrale francese. Così infatti spiega la grandezza del drammaturgo partenopeo:

> Eduardo De Filippo che non è solo il nostro migliore attore, ma un grande attore in assoluto, recita in dialetto. Ma con ciò non fa del naturalismo. Egli parla in realtà, più che il dialetto napoletano, l'italiano medio parlato dia napoletani, cioè un italiano reale. Ma non ne fa una *mimesis* naturalistica: vi ha creato sopra una convenzione che gli dà assolutezza e lo libera da ogni particolarismo. Quella di De Filippo è una purissima lingua teatrale.[19]

Tornando all'articolo prima citato, *Il teatro in Italia*, ci interessa ora riflettere sulle considerazioni pasoliniane rispetto ad un altro grande autore del Novecento: Giovanni Testori.

Prima di arrivare però al 1961 e alla messa in scena dell'*Arialda*, occorre fare qualche passo indietro poiché le interferenze tra i due autori possono essere rintracciate già negli anni precedenti.

Giovanni Testori nasce a Novate Milanese nel 1923, quindi appena un anno dopo Pier Paolo, e il suo primo approccio artistico è sotto il segno della pittura. Sappiamo che negli anni Quaranta anche per Pasolini il disegno

[18] Pasolini scrive a proposito della comicità delle opere di De Filippo nell'articolo *La comicità di Alberto Sordi: gli stranieri non ridono*, datato 1960: «In questo momento la comicità nazionale coincide in gran parte con quella di Sordi. Totò e Fabrizi invecchiati e cadenti, gli altri quasi tutti fuori moda (a parte, più aristocratico, il caso di Eduardo De Filippo) è Sordi che ha il monopolio del riso». Cfr. P.P. Pasolini, *La comicità di Alberto Sordi: gli stranieri non ridono*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, cit., 2245.
[19] Ivi, p. 2784.

rappresenta un'importante attività espressiva da accostare alla scrittura e all'esercizio poetico. In entrambi i giovani autori ancora acerbi, svolge un ruolo centrale la figura di Roberto Longhi, maestro e storico dell'arte che stimolerà i loro studi tanto da influenzare profondamente i rispettivi tentativi artistici, non solo nell'arte figurativa. Per Pasolini gli esperimenti pittorici degli anni Quaranta rimarranno solo un diletto personale, mentre Testori porterà avanti questa sua propensione per la pittura approdando anche ad esiti interessanti.

Gli anni Cinquanta rappresentano, forse, il punto di massima vicinanza tra le opere e gli interessi dei due scrittori e il luogo esatto in cui avviene quest'incontro è la periferia urbana. La materia di indagine, da plasmare il meno possibile, è la vita vissuta, sofferta, *violenta* delle borgate romane, per Pasolini, e milanesi, per Testori. Se osserviamo le date d'uscita delle rispettive opere narrative ci accorgiamo che si sfiorano continuamente garantendoci due visioni diverse, mai conformi alla norma, che ci restituiscono diversi spaccati cittadini invisibili fino ad allora. Ad aprire cronologicamente questo 'filone' è *Il dio di Roserio* (1954) di Testori[20] a cui segue la tanto discussa e censurata uscita di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta* (1959) e il ciclo di romanzi e racconti testoriani *I segreti di Milano* (1958-1961).

Così Anna Banti, moglie di Roberto Longhi, che si occupava dei numeri letterari della rivista *Paragone*, diretta dal marito e che ben conosceva le esperienze dei due autori, descrive i loro differenti approcci rispetto alla materia narrata:

> E' una naturale contingenza storica, un fatto di generazione letteraria. Nulla, in effetti, di comune tra la narrativa di Pasolini e quella di Testori; esse sono, per così dire, agli antipodi e quel che in esse può sembrare parentela d'ispirazione non è più portante dell'affinità che si volesse riscontrare tra un Balzac e un Flaubert, per la speciosa ragione che ambedue traggono i loro temi dal costume borghese. I protagonisti del Pasolini sono disegnati con una cautela vigilissima, a segni tetri e crudeli: il suo ritmo è avaro e rasciugato,

[20] Recentemente Ermanno Olmi, intervistato dal quotidiano «La Repubblica», ricordando Pasolini racconta il seguente episodio che testimonia l'apprezzamento di Pier Paolo nei confronti dell'opera di Testori: «Una sera a Roma lo accompagnai a casa in macchina. Gli parlai di un mio nuovo progetto che poi sarebbe stato *Il Posto*. Mi piaceva l'idea di lavorare ancora con lui: per Pier Paolo si trattava di guadagnare anche dei soldini. E pensi che onestà, lui mi disse: guarda che c'è uno che ne sa molto più di me, ha scritto un bellissimo racconto, *Il Dio di Roserio*, si chiama Giovanni Testori. Questo per dirle chi era Pasolini». Cfr. S. Fiori, *Ermanno Olmi "quando abbiamo perso la cultura popolare"*, «La Repubblica», 27 aprile 2011.

> le immagini obbediscono a un montaggio sperimentalissimo che le chiude con una specie di saldatura autogena: dove, chi volesse spingere lo sguardo a fondo, crederebbe talvolta di cogliere la punta di una nuova, nascosta retorica. Il Testori, all'opposto, affida il racconto al vento di una passione incontrollata, ma sofferta a lungo: già nel *Dio di Roserio*, infatti, essa era evidente nell'immediatezza della lingua più parlata che scritta, più sentita che espressa.[21]

In queste opere vengono raccontati gli angoli più nascosti e scandalosi delle due città più in crescita del nostro Paese: il neo realismo stava raccontando una Roma alle prese con la lotta per la ricostruzione nel dopoguerra ma a far da scenario c'erano le grandi piazze e le imponenti chiese della città eterna. Pasolini si perde invece tra le ferrovie e gli argini del Tevere, tra spianate colme d'immondizia colpite da un sole cocente, che non riscalda ma anzi rende la sporcizia putrida e maleodorante. [22] L'attenzione di Pier Paolo è rapita da un mondo drammaticamente reale che trova il fulcro nel linguaggio romano che inaugura la seconda stagione dialettale pasoliniana.

Questo sguardo che racconta una Roma infernale e passionale, come notava Anna Banti, non è lo stesso attraverso cui Testori ci descrive la sua Milano, città considerata centrale, non geograficamente ma socialmente, in grado di riassumere tutti i drammi, le speranze, le luci e le ombre di una "povera Italia". La metropoli in espansione descritta nelle opere testoriane narrative e, successivamente, teatrali riesce ad essere nello stesso tempo tenera e potente, rispettosa, lavorativa, proiettata verso l'interesse collettivo: una città in cui i rapporti sociali non sfociano nella nevrastenia e nella frenesia accecante. Nella testoriana periferia milanese, abitata dai dimenticati e dagli ultimi, riuscivano

---

[21] Così Anna Banti, sul segnalibro dell'edizione de *Il ponte della Ghisolfa* del 1958, ora in G. Agosti-D. Dell'Ombra (a cura di), *Pasolini a casa Testori. Dipinti, disegni, lettere e documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, p. 17.

[22] «In quel silenzio, tra i muraglioni che al calore del sole puzzavano come pisciatoi, il Tevere scorreva giallo come se lo spingessero i rifiuti di cui veniva giù pieno […]. Il Ciriola si empì, fuori, sulla spiaggetta3 sporca e, dentro, negli spogliatoi, nelle bare, nello zatterone. Era un carnaio. Il Riccetto e gli altri si ritirarono ammusati a sedere sull'erba bruciata, e guardare in silenzio. Erano come dei pezzetti di pane in mezzo a un formicaio». Cfr. P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955, pp. 16-19. Da notare come Pasolini per descrivere Roma già nel 1952, in una lettera a Giacinto Spagnoletti, utilizza gli stessi elementi e le stesse aree semantiche : «Tu sapessi che cosa è Roma! Tutta vizio e sole, croste e luce: un popolo invasato dalla gioia di vivere, dall'esibizionismo e dalla sensualità contagiosi, che riempie le periferie… Sono perduto qui in mezzo, ed è difficile per me e per gli altri ritrovarmi»: cfr. P.P. Pasolini, *Lettere (1940 – 1954)*, cit., p. 485.

comunque a coesistere le ragioni dell'anima e i doveri sociali grazie allo spirito umano proprio delle zone decentrate della città. Testori decide di raccontare queste storie e questi sentimenti adottando scelte linguistiche che rispecchino la sua volontà di immergersi in un'esperienza reale sotto tutti i punti di vista.

Già sul finire degli anni Sessanta però le borgate romane e i paesi dell'*hinterland* milanese sembrano svanire nel passato, portando via con sé la classe operaia e proletaria che vi abita, ormai destinata a vivere in omologati cubi di cemento che somigliano a delle carceri, senza neanche un campo di terra su cui giocare a pallone. Il consumismo e il neo capitalismo hanno risucchiato la realtà propria di queste zone condannate a perdere la loro identità culturale e umana. Sia Pasolini che Testori riconobbero come la nuova era capitalista avrebbe segnato definitivamente la fine delle periferie e avvertirono la conseguente esigenza di trovare nuovi mezzi di comunicazione e di arte per poter raccontare l'epocale cambiamento antropologico in atto. Come abbiamo già spiegato per Pasolini, così anche Testori trova nel teatro la forma d'arte a lui più consona per esprimersi, in quanto fatto rituale, quasi liturgico capace di contenere le molteplici potenzialità espressive della drammaturgia testoriana, partita come realista ma fondamentalmente sempre cristiana e religiosa anche nella sua blasfemia. «Alle prese con le insidie del Neorealismo, per Testori e Pasolini il racconto risulta presto uno strumento ultimamente insoddisfacente per narrare la verità drammatica e umana delle periferie e dei suoi abitanti. Entrambi avvertono l'esigenza di cambiar mezzo espressivo».[23] Così si avvera la conversione al teatro.

Nel suo teatro, Testori decide di rappresentare l'atto tragico attraverso figure emblematiche della cultura teatrale che nel Novecento diventano sangue e carne di tutti gli uomini: partendo da *L'Arialda* (1961), *La Monaca di Monza* (1967) e *Erodiade* (1968), per culminare con la cosiddetta *Trilogia degli*

[23] D. Dell'Ombra, *Giovanni Testori e Pier Paolo Pasolini*, *Pasolini a casa Testori,* cit., p. 18.

scarrozzanti[24] comprendente *L'Ambleto* (1972), *Macbetto* (1974) e *Edipus* (1977) e chiudere il sipario con i monologhi, pubblicati postumi, dei *Tre lai* (1994).[25]

Attraverso i suoi personaggi, l'autore riesce a mettere in scena l'eterna battaglia tra bene e male, che genera sentimenti irrazionali e travolgenti come l'amore, l'eros, la passione che sfocia nella violenza, scrutati e analizzati attraverso il rapporto con la religione, la Divinità:

> Nel teatro testoriano sia gli attori che gli spettatori sono spinti a guardare in se stessi senza alibi, senza schermi, col rischio di annegare nel fondo della propria coscienza; entrambi partecipano a un rito in forma teatrale che si sofferma sulle soglie del sacro e sosta ancora nei territori del profano dove vigono convinzioni e sicurezze sul punto di sfaldarsi, per contraddizioni interne e non per catarsi finale; e insieme esplode anche un magmatico amore per la vita, per la realtà, anche la più negletta.[26]

Torna di nuovo la definizione di rappresentazione teatrale come azione rituale[27] legata non solo alla sfera religiosa, fortemente presente in Testori ancor più che in Pasolini, ma soprattutto alla volontà di rifondazione di un teatro inteso come primitivo, originario, lontano dalla concezione moderna di rito sociale e mondano, che trova la sua essenza in quanto rito culturale[28], riscattando la sacralità propria

---

[24] Lo "scarrozzante" rappresenta la figura a cui Testori affida, per via metateatrale, il suo disperato tentativo di reinterpretare protagonisti intoccabili del teatro tradizionale. Si fa riferimento ai cosiddetti *scarrozzanti* lombardi che tra gli anni Venti e Trenta, recitavano a memoria brani estrapolati dalle tragedie classiche, rappresentando, al di là dei limiti storico-temporali, la tragedia della loro condizione esistenziale.

[25] Cfr. G. Testori, *Opere*, vol.1-2, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008.

[26] G. Taffon, *Maestri e drammaturgi nel teatro italiano del '900*,B ari, Laterza, 2005, p. 107.

[27] In un'intervista rilasciata alla RAI, Giovanni Testori usa esattamente la parola "rituale" nell'aggettivare il suo teatro: cfr. www.raiscuola.rai.it

[28] Riportiamo i commi del *Manifesto* pasoliniano dedicati al concetto di teatro come rito culturale: «42) *Il teatro di Parola non riconosce come proprio nessuno dei riti qui elencati*. Si rifiuta con rabbia, indignazione e nausea, di essere un RITO TEATRALE, cioè di obbedire alle regole di una tautologia nascente da uno spirito religioso archeologico, decadente e culturalmente generico, facilmente integrabile dalla borghesia attraverso lo stesso scandalo che esso vuole suscitare. Si rifiuta di essere un RITO SOCIALE della borghesia: anzi, non si rivolge nemmeno alla borghesia e la esclude, chiudendole le porte in faccia. Non può essere RITO POLITICO dell'Atene aristotelica, con i suoi "molti" che erano poche decine di migliaia di persone: e *tutta la città* era contenuta nel suo stupendo teatro sociale all'aperto. Non può essere infine RITO RELIGIOSO, perché il nuovo medioevo tecnologico pare escluderlo, in quanto antropologicamente diverso da tutti i precedenti medioevi... Rivolgendosi a destinatari di "gruppi culturali avanzati della borghesia", e, *quindi*, alla classe operaia più cosciente, attraverso testi fondati sulla parola (magari poetica) e su temi che potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico - il teatro di Parola nasce ed opera totalmente nell'ambito della cultura. Il suo rito non si può definire dunque altrimenti che RITO CULTURALE»: cfr. P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2499.

del teatro che andava perdendosi, sopraffatta dall'affollarsi delle sperimentazioni drammaturgiche. Per entrambi la scrittura scenica costituisce il luogo ideale e costante in cui confessarsi e recuperare voci e echi che altrimenti andrebbero perduti.

Tra i momenti d'incontro più noti e già indagati tra i due autori, ricordiamo: la comune militanza giornalistica sulle colonne del *Corriere della Sera,*[29] la stesura di manifesti per esporre le rispettive teorie drammaturgiche (entrambi pubblicati nel 1968)[30], la propensione a recuperare l'elemento tragico e l'esigenza di esprimersi attraverso codici linguistici anticonvenzionali e antiborghesi. Ritorniamo quindi sulla concezione del ruolo della lingua come elemento indispensabile per la riuscita di un'opera teatrale, nozione chiave in Pasolini, e che ritroviamo anche in Testori, nonostante quest'ultimo concepisca un teatro di parola meno letterario e intellettuale, in favore di una maggiore tensione emotiva, sentimentale e religiosa.

Stefania Rimini ha riconosciuto l'analogia più forte ed evidente tra i due autori proprio nella consistenza della parola teatrale e nella reinvenzione di canoni mimetici:

> Pur partendo da esperienze differenti, i due scrittori mostrano di condividere il medesimo sforzo verso un tentativo di rinnovamento della dizione drammaturgica, che si traduce nella costruzione di una lingua non più condizionata dai paradigmi della tradizione ma finalmente libera di affondare nel "pantano" dei sensi. […] Il *fil rouge* che tiene insieme la loro produzione può essere rintracciato in un passaggio del manifesto testoriano secondo il quale il luogo in cui il teatro è teatro «non è scenico ma è verbale. E risiede in una specifica, buia, e fulgida, qualità carnale e motoria della parola».[31]

---

[29] Giovanni Testori successe a Pier Paolo appena un anno dopo i fatti di Ostia, senza però mai tentare di ricalcare le linee critiche tracciate dal giornalista "corsaro" e stabilendo una propria ideologia. Riguardo ai rispettivi stili giornalistici si legga l'articolo di Geno Pampaloni «Pasolini era uno spirito molto più frastagliato, e perciò fragile, del Testori; più curioso, più politico, più esposto ai chiaroscuri della propria estroversione; i suoi interventi, no a caso, da lui definiti "corsari", avevano un che di rapinoso e improvvisato; come i migliori intellettuali del nostro tempo era capace di far convivere in sé nostalgia e progetto ed astuzia, intelligenza e disperazione. Gli interventi di Testori sono di tutt'altra natura. Sono estranei a progetto e all'utopia; accoratamente rivolti al mondo, sono in realtà antimondani, si risolvono in "memento"»: cfr. G. Pampaloni, *Fogli di giornali per tumulti di un'anima*, «Il Sabato», 4 novembre 1979.

[30] Cfr. il paragrafo 1.4 della presente tesi.

[31] S. Rimini, *Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo Dopoguerra*, in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 103.

Un teatro in versi, l'altro in prosa in grado di sperimentare linguaggi diversi e destabilizzanti, attraverso una parola che diventa materia, poesia corporale, tale da trattare tematiche intime (anche Testori prediligerà via via la forma monologante,[32] come abbiamo già detto per Pasolini), confessioni personali che diventano universali, specchio di un popolo che va perdendo la propria umanità nell'adorazione del dio del potere.

Spesso i personaggi testoriani mettono in scena conflitti sociali e passionali che richiamano il drammatico rapporto tra potere e individuo rappresentato da Pasolini con le sue tragedie. Senza voler forzare il paragone, Arialda Repossi,[33] protagonista dell'omonima opera testoriana, come anche la *Monaca di Monza* Mariana de Leyva, richiamano alla memoria la Rosaura pasoliniana: donne animate da forti passioni, decise a ribellarsi alla loro condizione, schiave di desideri e decisioni altrui, in continua ricerca di un confronto umano, sperano di poter evadere dalle opprimenti condizioni sociali attraverso un rapporto amoroso che però sarà sempre condannato a fallire, favorendo così le gerarchie prestabilite. Di ogni legame non resterà nulla, ogni

[32] «Mi sembra quasi certo che il punto di partenza del teatro (e, quindi il suo punto di caduta e d'arrivo) sia il personaggio solo; il personaggio monologante. Il termine della tensione e condensazione tragica non è, di necessità, un secondo personaggio, ma proprio quella particolare qualità di carne e di moto (a strappi, a grida, a spurghi e urli; una qualità forse impossibile, quasi certamente blasfema) interna alla parola teatrale»: cfr. G. Testori, *Il ventre del teatro*, in «Paragone», 220/40, giugno, 1968, ora a cura di G. Santini, Urbino, Quattroventi, 1996.

[33] Pasolini assistette all'attesa messa in scena dell'*Arialda* nel 1961, scrivendo poi le sue impressioni nell'articolo precedentemente citato *Il teatro in Italia*: «Spettacolo molto atteso, perché la censura preventiva l'aveva bloccato, e pareva non volesse saperne di farlo uscire. E' uscito, con dei tagli e delle modifiche. Anche *L'Arialda* come *Il Sindaco* è un dramma di povera gente periferica, dialettale. […] La lingua dell'*Arialda* è italiano tradotto dal dialetto e modellato su questo. Essa si svolge a Milano, ai margini della borghesia milanese, moralista e tentata dalla corruzione.[…] Testori non dà alcuna interpretazione di questo mondo: si limita a descriverlo: e, se un'interpretazione c'è, è il vecchio moralismo che, scontento di sé, si trasforma in una specie di pessimismo apocalittico: "cattolicesimo ateo" così può essere definita la condizione di Testori. La regia è di Luchino Visconti: grandiosa e impressionante come sempre: ma sia essa sia l'interpretazione di Rina Morelli, non hanno fatto altro che sottolineare i difetti di struttura della commedia, dandogli echi da melodramma o da teatro classico, proprio là dove andava smorzata e ridotta al suo umile tono dialettale, al suo affabulare dimesso, sordo, sconclusionato». Pasolini recensisce la commedia di Testori come molto inferiore rispetto a quello di De Filippo perché «il dialetto tradotto è in essa pura retorica, non ideologicamente fusa con l'ambito sociale (il proletariato milanese) che di quel dialetto o italiano dialettale, è depositario»: cfr. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2360-2361. Pier Paolo si schierò anche a favore della messa in scena dell'*Arialda*, scagliandosi contro la bigotta censura italiana: «In questo momento tocca all'*Arialda*. Io non sono entusiasta di questa commedia di Testori: anzi, ad essere sincero mi piace molto poco. Devo dire però che considero nell'insieme l'opera di Testori ad un buon livello. […] Sequestrare l'*Arialda* è mostruoso per ragioni particolari e ragioni generali. In particolare Testori è uno scrittore assolutamente rispettabile, uno dei migliori che operino in questo momento in Italia»: cfr. D. Dell'Ombra, *Giovanni Testori e Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 18-19.

tentativo di riscatto o di vendetta darà luogo alla sconfitta, lasciando le protagoniste in preda ad un sentimento di morte, in uno stato di assoluta stasi di ogni energia vitale.

E' ancora una donna la protagonista del monologo che porta il suo stesso nome, *Erodiade*, in cui l'autore racconta di nuovo la storia di una figura femminile inchiodata alla sua condizione di innamorata infelice, in preda ad un'incontenibile furia amorosa nei confronti di Giovanni Battista; questo amore però gli viene disperatamente negato e la condanna al fallimento, alla bestemmia, ad un inesplicabile destino tragico. Ardente di passione e pervasa da un sentimento di morte, dovuto alla fine di ogni forma di speranza, Erodiade corre verso il nulla, «non avendo più scelta tra una passione impossibile per Giovanni, da una parte, e, dall'altra, una fede impraticabile sia nel Dio astratto pre-cristiano, che pur la lasciava libera di dar sfogo ai suoi sensi, sia in un Dio che pretende di incarnarsi con tutte le contraddizioni insanabili e castiganti e per lei inaccettabili».[34] Nel momento in cui decide di togliersi la vita, però non trova il pugnale con cui uccidersi, l'arma le è stata sottratta, non le è concesso neanche di scegliere sulla propria vita. La sua morte però si compirà comunque: Erodiade vede sgorgare sangue dal proprio corpo, per mano di quel Dio sfidato da lei stessa, che si rivela attraverso la realtà carnale. Svuotata del suo stesso sangue, Erodiade si trova privata anche del suo flusso verbale che aveva animato l'intero monologo e la stessa parola appare ormai spogliata. Sono rintracciabili in questa figura femminile alcuni aspetti già riconosciuti nella rivoluzione mancata e soffocata del Pilade pasoliniano, eroe/anti-eroe, ripreso dalla tradizione eschilea e poi rielaborato dall'autore, che alla fine del dramma appare solo e privo di quel senso di ribellione che lo aveva spinto a schierarsi contro Oreste e la reazionaria Elettra. Immerso in questo sentimento di totale solitudine emotiva, Pilade si domanda cosa rimane di quell'accesa volontà di rivolta davanti ad un Storia che lo costringe alla paralisi, proprio come nel finale di *Erodiade*, in cui l'unica cosa che resta è la testa di Giovanni Battista, recisa e gettata in un bacile, che sembra «interrogare la Storia, l'autore e noi».[35] Non ci dimentichiamo che il dramma

[34] G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 101.
[35] Ivi, p. 102.

testoriano risale al 1968 lo stesso anno della pubblicazione dei rispettivi manifesti teorici e del debutto di *Orgia*, a testimoniare come entrambi gli autori avessero in mente un teatro di rottura che ponesse al centro la parola e che riducesse al minimo ogni elemento scenico: con la differenza che per Testori «la parola è il Verbo destinato a farsi carne sulla scena»,[36] mentre per il Pasolini le stesse parole sono le idee, le ideologie che muovono la tragedia, ossia i reali personaggi del suo teatro.

La volontà comune dei due autori è quella di raccontare, attraverso protagonisti immersi nelle rispettive visioni dell'esistenza, quelli che Testori definisce fondi tragici dell'esistenza.

Come accade in Pasolini, anche Testori si serve spesso di tutta una serie di personaggi secondari per dar voce alla sua idea, al suo discorso, facendo in modo che essi rappresentino gli spettri, i fantasmi e le ombre oscure dell'animo dei protagonisti. Spesso sono conflittuali rapporti familiari a giocare il ruolo predominante all'interno dell'azione tragica: soprattutto i padri e i coniugi incarnano quel Potere opprimente che decide il destino dei figli. Basti pensare al ruolo svolto dalle figure genitoriali nell'*Arialda*, al padre della *Monaca di Monza*, incapace di amare la figlia continuamente attratto com'è dal potere e alla serie di rapporti padre-figli indagati in quasi tutte le tragedie pasoliniane, da *Affabulazione* a *Calderón*, da *Porcile* a *Bestia da stile*.

Un discorso a parte riguarda invece le opere della *trilogia degli scarrozzanti*, numerose sono le differenze con la tragedia pasoliniana: l'attore-scarrozzante testoriano si trova ad agire sempre su un doppio piano, quello drammatico e quello metateatrale, al fine di una riscrittura di storie derivate da intoccabili modelli della tragediografia classica che possa inscenare la condizione di sofferenza e di emarginazione dell'attore impegnato nel suo tentativo di rivoluzionare il panorama teatrale. Gli elementi metateatrali usati dal drammaturgo lombardo, sono estranei a Pasolini, secondo cui l'attore ideale, «dovrà semplicemente essere uomo di cultura. […] essere veicolo vivente del testo stesso. Egli dovrà rendersi trasparente sul pensiero: e sarà tanto più bravo

[36] D. Dell'Ombra, *Giovanni Testori e Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 20.

quanto più, sentendolo dire il testo, lo spettatore capirà che egli ha capito».[37] L'attore-scarrozzante testoriano fa un ulteriore passo avanti esponendo costantemente la sua metateatralità mentre è sul palcoscenico.

La trilogia si impose nel panorama teatrale italiano soprattutto per le straordinarie e rivoluzionarie scelte linguistiche elaborate: Testori adotta qui un *pastiche* linguistico composto da dialetto lombardo, italiano standard, forestierismi e latinismi, prestiti gergali sicuramente molto distante dai versi del poeta delle Ceneri ma in grado di opporsi, con la stessa determinazione, alla lingua del potere, omologata e stabilita dai modelli del consumismo.

Dal punto di vista tematico, sia il *corpus* pasoliniano che quello testoriano hanno come bersaglio principale il Potere (che Testori chiama *poteràz*, una crasi dialettale tra la parola "potere" e la parola "cazzo"), che può essere padre, madre, re, marito fino a diventare addirittura Dio. C'è poi quella ricerca sfrenata, passionale e ossessiva di amore, un amore che però non salva ma anzi condanna e equivale alla fine di ogni speranza di rivoluzione, un amore che si fa violenza, prevaricazione, brama di potere. Tutti i tentativi di ribellione degli eroi testoriani e pasoliniani, vittime e carnefici del loro stesso tragico destino, vero motore delle tragedie, sono, infatti, destinati a fallire, consumando i protagonisti fino a portarli alla morte.

Nonostante le interferenze biografiche, umane, artistiche e stilistiche riscontrate, i due autori si incontrarono personalmente solo in pochissime occasioni, in cui l'empatia sembrò non accendersi, anzi, leggendo il ricordo di Testori sembra quasi che tra i due non scattasse neanche una lontana simpatia:

> Con Pasolini ho avuto occasione di parlare solo due volte. Una prima, in casa di Roberto Longhi; una seconda, a distanza di qualche tempo, a Roma, in trattoria. C'era, quella seconda volta, anche Visconti. Tanto la prima quanto la seconda volta le parole furono poche, ma bastarono a farci scontrare. Probabilmente la causa era nel breve limite che divideva le nostra esperienze, ma che, trovandoci uno di fronte all'altro, diventava di colpo un precipizio. Da allora, anche se capitava che ci incontrassimo, era come se non ci conoscessimo. Neppure un saluto. Tuttavia nessuna inimicizia. Una sorta di silenzio grave e rispettoso ci faceva riconoscere ben oltre le convenienze; come se, tacitamente, avessimo deciso che il limite restasse e il

[37] P. P. Pasolini, *Manifesto per il nuovo teatro*, cit., p. 2497.

> precipizio ce lo consumassimo ognuno di noi, nei nostri diversi modi, senza farcelo reciprocamente esplodere davanti. [38]

Entrambe le sperimentazioni drammaturgiche, alla luce delle rintracciate vicinanze ma sempre tenendo presente anche le evidenti differenze, rappresentano i più incisivi tentativi di rompere la norma nel teatro italiano del secondo Novecento, avvertendo realmente l'esigenza impellente di dedicarsi al teatro per esprimere il nucleo dell'esistenza umana contemporanea.

Fino ad ora abbiamo preso in esame due significative esperienze teatrali che si sottraggono ad ogni possibile collocazione o specifica denominazione: abbiamo detto come per la commedia di De Filippo la definizione di teatro dialettale risulti incompleta; mentre il teatro di Testori, partendo da una vena naturalista e sfociando nella riscrittura della tragedia tradizionale, attraverso una lingua nuova, mai recitata prima, si pone in una nicchia drammaturgica non ascrivibile a nessuna delle esperienze contemporanee.

Indagheremo ora su un altro rivoluzionario autore del teatro italiano del secondo Novecento, colui che Pasolini riconobbe come l'unico riuscito tentativo dell'avanguardia italiana tanto da citarlo nel suo *Manifesto*: stiamo parlando di Carmelo Bene:

> Nessun uomo di teatro italiano (c'è qualche eccezione, mettiamo Dario Fo) si è mai posto finora questo problema, e ha sempre preso per buona l'identificazione tra convenzionalità orale dell'italiano e convenzionalità della dizione teatrale, appresa dai più spelacchiati, ignoranti e esaltati maestri accademici. C'è il caso straordinario di Carmelo Bene, il cui teatro del Gesto e dell'Urlo, è integrato da parola teatrale che dissacra, e per dirla tutta smerda sé stessa.[39]

Il problema al quale si riferisce Pasolini è, ancora una volta il problema linguistico ignorato dalla maggior parte degli autori italiani, che predilige l'uso di quella vuota convenzionalità linguistica di cui abbiamo già parlato precedentemente.

---

[38] G. Testori, *Testori ricorda Pasolini*, «Il Sabato», 3 novembre 1979.
[39] Cfr. P.P.Pasolini, *Saggi sulla politica e sull'arte*, cit., p. 2492 nota.

Ma che cosa riconosce Pasolini in Carmelo Bene tanto da considerarlo un *caso straordinario* nel teatro italiano e volerlo anche nel ruolo di Creonte nel suo *Edipo re*?

Autore, attore, poeta della scena, Carmelo Bene riesce a costruire un teatro in cui gli elementi centrali sono, nello stesso tempo, il corpo e la parola, garantendo un risultato credibile e completo che fa di lui il più provocatorio, innovativo e istrionico drammaturgo del nostro secondo Novecento. I testi beniani si basano principalmente su una *riscrittura* di opere appartenenti alla tradizione, soprattutto shakespeariana, generata da un'attenta rilettura critica tesa a destrutturare l'opera scritta, sottraendo dall'originale tutti passaggi ritenuti superflui rispetto alla propria concezione teatrale; «testualmente non si tratta di parodiare il materiale letterario di partenza né di aggiungere "altra letteratura alla letteratura", ma, al contrario, di "togliere" letteratura».[40]

La sua rappresentazione del *Caligola* di Albert Camus, al Teatro delle Arti di Roma, nel 1959, è stata riconosciuta come l'evento in grado di sconvolgere la scena teatrale italiana tanto da cambiarla per sempre:

> A partire da questo momento la vita della nostra scena drammatica non sarà più la stessa, e non perché l'edizione beniana del testo di Camus sia particolarmente sconvolgente o irriverente rispetto ai codici ammessi, ma in quanto viene bruscamente sul tappeto una questione alla quale si era, per verità, pensato molto relativamente fino a quel momento. E cioè che nel campo dell'espressione i discorsi di ordine creativo dovessero essere giocati prevalentemente, e forse addirittura esclusivamente, sul piano del linguaggio. Contro le piattezze naturalistiche più o meno psicologicamente motivate e il contenutismo vaniloquente degli epigoni neorelistici, contro l'interpretazione di Brecht, scorrettamente condizionata dalla irrigida codificazione del suo messaggio teatrale, si colloca tutto ciò, che in nome dell'autonomia del teatro, tende a proporsi come formula precipua e ideale della rappresentazione scenica liberata dai viluppi e dalle panie invischianti di una pretesa e irrealizzabile politicità del teatro. Carmelo Bene è il primo ad assestare una spallata significativa all'edificio organizzativo ed estetico dello spettacolo di prosa.[41]

---

[40] G. Taffon, *Maestri drammaturgi nel teatro italiano del '900*, cit., p. 162.
[41] Cfr. A. Mango, *Teatro sperimentale e di avanguardia*, in M. Verdone, *Teatro contemporaneo*, cit. pp. 608-609.

Nel corso degli anni, gli spettacoli di Carmelo Bene diventeranno, sempre di più, vere e propri eventi artistici e sociali in grado di catturare l'attenzione di pubblico e critica e di far scaturire importanti dibattiti culturali. Le riscritture beniane puntano a rompere i rigidi schemi del teatro borghese, provocando le coscienze perbeniste del suo pubblico, mettendo in scena un teatro dell'irrapresentabilità, interpretabile come spettacolo dell'assenza, figlio dell'insita incompiutezza dell'Arte.

Il teatro beniano si fonda principalmente sul ruolo dello stesso attore, figura esasperata, esaltata, impenetrabile che rappresenta il cardine di tutta la sua poetica. Comprendere l'attore Bene equivale a capire la sua filosofia, la sua scrittura e la sua idea drammaturgica. La critica teatrale più tradizionalista è solita trascurare il ruolo centrale dell'attore rispetto alla curiosità che suscita l'elaborazione e il lavoro dell'autore, considerato il vero ideatore dell'intera messa in scena.

La rivoluzione beniana parte proprio da qui, imponendo la concezione dell'attore quale vero genio in grado di conferire la riuscita dello spettacolo e restituendo, quindi, maggiore dignità, se non addirittura superiorità artistica, a chi nel teatro getta l'intelletto ma anche e soprattutto il corpo. Per Bene, l'attore «è ciò che resiste e galleggia sopra ogni altro incarico di chi fa e pensa per intero il proprio teatro: egli stesso s'è, infatti, dimostrato eccellente autore, drammaturgo, regista, costumista, scenografo… ma ognuna di queste attività diventa davvero parte di una creazione soltanto quando è compresa e ridefinita nell'*atto* dell'unico creatore del teatro, quando cioè si dispiega e si rivela come una componente dell'*attorialità*».[42]

Bene arriverà ad sviluppare il concetto di *macchia attoriale*, con il quale intende delineare la figura di un attore in grado di trasmettere i soli significati dei testi, in modo da approdare ad un teatro del "non agire" lasciando largo spazio alla musicalità e all'impatto sonoro della sua voce, che sfocia in un'amplificazione di grida, singhiozzi, strilli e sussurri. «L'essere *macchina*

[42] P. Giacchè, *Carmelo Bene*, *antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997, pp. XII-XIII.

attoriale significa quindi esprimere la "sottrazione", la regressione fino all'inorganico e all'oblio, a rapire il senso delle parole per poi rigettarlo subito».[43]

Più che il testo scritto, ciò che si vuole rappresentare, o meglio, ciò che si vuole recitare, è il vero e proprio processo dell'operazione teatrale nel suo farsi e disfarsi, che comprende la stessa testualità. Con ciò non si vuole intendere che i testi delle opere, pubblicati dallo stesso Bene, non vadano letti ma che sono da considerarsi in sintonia con le sue teorie sull'attorialità e come parte integrante di tutto l'operare critico dell'autore. Il testo quindi «non determina né è determinato successivamente dal momento scenico; il suo subire via via delle "amputazioni" fa parte dell'operare globale dell'artefice, che è anche il percorso di ricerca impossibile dell'Arte».[44]

E' difficile cercare coordinate, appartenenti al passato o alle realtà contemporanee, su cui collocare la drammaturgia beniana all'interno della storia teatrale, poiché Bene rappresenta un caso unico, un evento del e nel teatro italiano e mondiale del Novecento. Ci sono però, per stessa ammissione dell'autore, alcuni punti di riferimento a cui guardare come Artaud (su cui torneremo nel successivo paragrafo per approfondire la sua influenza sul teatro d'avanguardia proposto dal Gruppo 63), maestro che ha portato avanti l'idea di un teatro del non rappresentabile per raccontare una non storia. L'intera opera beniana sembra anche essere leggermente in debito nei confronti del teatro della tradizione, del melodramma, degli spettacoli dell'Ottocento che consideravano fondamentale il ruolo dell'attore. Ma il suo è un percorso a ritroso, che parte dalle novità avanguardistiche del secondo Novecento per poi tornare ad esplorare i testi classici, da Shakespeare a Camus, da Marlowe a Wilde e Collodi.

---

[43] M. Ariani – G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 261.
[44] Ivi, p. 264.

Bene era considerato da Pier Paolo come l'unico vero autore teatrale avanguardista[45] capace di trasformare veramente le radici del teatro ufficiale attraverso gli elementi che lui stesso riteneva centrali: la rielaborazione delle fonti tradizionali e l'adozione di scelte linguistiche anticonvenzionali (o meglio di strumentazione fonica), nel rispetto della letterarietà dell'opera. Il testo letterario diviene quindi materia stessa di scena, «di contro alle teorie e alle prassi del teatro occidentale – teatro del testo letterario drammatico "a monte", memorizzato e riferito (teatro del detto, del già detto) rappresentato (ri-presentato) – Bene pone la scrittura di scena come radicalizzazione definitiva dell'idiosincrasia tra scritto e orale»[46], rendendo sempre più labile il confine tra visione e ascolto.[47]

Il teatro beniano, definito anche "del Vuoto", senza spettacolo, si pone, soprattutto nell'atteggiamento quasi aggressivo nei confronti del pubblico, come erede delle novità portate sui palcoscenici nostrani dalle avanguardie; si rivolge allo spettatore, lo scuote, lo coinvolge e lo esorta a mettersi in discussione nel corso della rappresentazione a cui assiste. C'è però questo rapporto consolidato e sempre mantenuto vivo con la tradizione che rappresenta forse il momento di massima vicinanza tra Bene e Pasolini, in quanto i classici vengono considerati come un'inesauribile miniera a cui attingere, senza mai appiattirsi in facili e banali riletture, permettendo agli autori di elaborare le rispettive opere in grado di rappresentare le inquietudini della contemporaneità di allora. Entrambi, infatti, instaurano un legame spontaneo e viscerale con la cultura del teatro classico. Nonostante la distanza del "prodotto" finale, entrambi ereditano dalle fonti più di quanto vogliano mostrare. Non è scontato che un indisciplinato artista come

---

[45] Va detto che Bene rifiutò sempre ogni tipo di accostamento alla neoavanguardia teatrale, alle sperimentazioni delle cosiddette "cantine romane", ponendosi sempre al di fuori di ogni possibile classificazione. «Le cantine cosiddette sono un fenomeno della fine anni '60. Prima di allora, c'è una sola cantina a Roma ed è la mia, al Divino Amore, il teatro Carmelo Bene. Che apro e chiudo nel giro di sei mesi, perché ho altro da fare»: cfr. G. Dotto – C. Bene, *Vita di Carmelo Bene,* cit., p. 134. Nonostante questo Pasolini lo considera come uno dei più audaci avanguardisti tanto da compararlo, in un articolo dedicato alla stroncatura della messa in scena del *Candelaio* di Luca Ronconi, all'esperienza statunitense del *Living theatre*: «quel certo avanguardismo che c'è, mi sembra un po' vecchio (antecedente alle ultime avanguardie e preistorico, per esempio rispetto al *living* e a Carmelo Bene)»: cfr. P.P. Pasolini, *Da "Il caos" sul «Tempo»* (Pasolini tenne una rubrica, *Il caos* sul quotidiano *Il Tempo* nel biennio 1968-1970), ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1136.

[46] C. G. Saba, *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro, 1999, p. 32.

[47] Cfr. C. Bene, *Autobiografia d'un ritratto*, in Id., *Opere*, Milano, Bompiani, 1995: «L'orale ha la precedenza sullo scritto: lo scritto inteso come morto orale. Lo scritto è il funerale dell'orale, è la rimozione continua dell'*interno*».

Carmelo Bene «occupi con tanta naturalezza l'*habitat* del Grande Teatro e porti con disinvolta eleganza l'*habitus* del Grande Attore. […] Nei confronti degli usi e costumi teatrali non scatta alcuna dichiarazione di appartenenza, ma al contrario Bene si esibisce in una continua, disinvolta dimostrazione di possesso».[48] E' questo l'aspetto che avvicina Pasolini all'opera beniana.

Indagare su possibili interferenze tra il teatro di Carmelo Bene e quello di Pasolini risulta davvero forzato. I due, infatti, partono da posizioni ed esigenze differenti, per approdare a risultati ancor più lontani l'uno dall'altro. Il dato da rilevare è però questa stima reciproca, questa esigenza di studiarsi, di osservarsi a vicenda per poi riconoscere la realizzazione compiuta di un'opera artistica in grado di scuotere sconvolgere pubblico, critica e autori teatrali.

Il teatro svolge la funzione di collante tra i due autori, o meglio, è, in particolare, l'opera beniana a catturare l'attenzione di Pasolini tanto da avvicinarlo alla drammaturgia, come racconta lo stesso Bene in questo intimo e appassionato ricordo di Pier Paolo:

> Pasolini odiava il teatro. […] Con Pier Paolo ci si vedeva spesso. Lui diceva: "Il teatro è volgare, lo sopporto solo con te e basta". Condividevo in scena i suoi Citti, i Davoli, padre e figlio, tutti e due insieme nell'*Areden* al "Divino Amore". Li condividevamo questi 'ceffi'[49]. E abbiamo condiviso altre cose.
> Per me Pasolini è il più grande filologo e grecista che abbiamo avuto in Italia. Come romanziere m'interessa molto meno, come cineasta quasi niente, a parte *Salò-Sade*, il suo spietato, molto privato ultimo testamento. […] Dormiva dodici ore e le dodici ore che vegliava le scazzottava in borgata, corse sfrenate in motocicletta, che guidava da dio. Faceva il pamphlettista, scriveva saggi e romanzi, filmava, stracciava calendari, come me bestemmiava Aloysius Lilius, inseguiva il tempo, ma il tempo non c'era nemmeno per lui.[50]

L'analisi di tali esperienze drammaturgiche ci permette di mettere in luce come le teorie teatrali pasoliniane abbiano dato frutto a una sperimentazione drammaturgica che, per quanto complessa e singolare, rappresenta il frutto di

---

[48] P. Giacchè, *Carmelo Bene*, *antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 53.
[49] Giovanni Davoli ha recitato con Carmelo Bene sia al cinema, in *Capricci* (1969) e *Salomè* (1972) sia a teatro in *Arden of Feversham* (1968) in cui troviamo anche Ninetto. Franco Citti invece è stato uno degli interpreti della versione teatrale di *Salomè* (1964).
[50] C. Bene – G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 176-177.

un'accurata riflessione basata anche sulle più rivoluzionarie forme teatrali che sconvolsero l'immobilismo del teatro borghese. Le similitudini stilistiche o tematiche come le stroncature, gli apprezzamenti palesati o celati, i maestri e i punti di riferimento condivisi, le concordanze ideologiche o intellettuali, come anche i mancati incontri e le evidenti differenze, ci permettono di stabilire alcune coordinate importanti in cui collocare il teatro pasoliniano, troppo spesso relegato in una solitudine artistica.

Le innovazioni teoriche e linguistiche proposte dall'opera di De Filippo, di Testori e di Bene furono in grado di suscitare in Pasolini quella curiosità che motivò il poeta a trasformarsi in drammaturgo, a riprova che il teatro è fatto innanzi tutto d'incontri.

4.1.4 TRA POLEMICA E DRAMMATURGIA: PASOLINI, SANGUINETI E IL GRUPPO '63

Gli anni Sessanta sono considerati, da lettori e critici, gli anni del fermento culturale, della ribellione, dello scontro frontale con la tradizione, della crisi dell'intellettuale, desideroso di rendere incisivo il proprio ruolo nel contesto socio-politico, si misura nei diversi ambiti artistici in un diretto *vis-à-vis* con il pubblico. E' l'epoca dell'esplosione delle avanguardie e dello sperimentalismo, inteso come forma di contestazione grazie alla quale è possibile acquisire gli strumenti necessari per poi sviluppare una maggiore consapevolezza critica della letteratura e della Storia. Tentare nuove strade, "sperimentare", appunto, vie originali e mai battute per capire, valutare e affrontare lo stato d'essere della cultura contemporanea, valutata e riconosciuta come «simile a quella di una città dalla quale il nemico, dopo averla cosparsa di mine, è fuggito».[1]

L'avanguardia in Italia porta il nome del Gruppo '63, corrente neoavanguardista letteraria, poetica, critica, narrativa e drammaturgica, espressione di una generazione formatasi durante la Liberazione che lancia il proprio grido polemico dall'interno del sistema. I membri non sono «*bohémien,* che vivevano in soffitta e cercavano disperatamente di pubblicare la loro poesia nel giornaletto locale»[2]: ciascuno di loro pubblica raccolte e libri con importanti editori, collabora con le testate giornalistiche più importanti del Paese, lavora in quella che veniva definita l'industria culturale in moto negli anni Sessanta.

Il primo nucleo del neonato movimento si comincia a definire con la pubblicazione dell'antologia che porta l'eloquente titolo, *I novissimi. Poesie per gli anni '60*. «Preparata da una lunga incubazione nel grigiore politico, sociale e culturale degli anni '50»,[3] la Neoavanguardia segna il proprio atto di nascita con questa raccolta, nella quale sono riuniti i componimenti di coloro che diventeranno i principali esponenti della neoavanguardia ancora agli albori: Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti.

---

[1] A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, in *Gruppo '63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 18.
[2] U. Eco, *Prolusione*, in *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, Atti del Convegno di Bologna, 8-11 maggio 2013, Bologna, Pendragon, 2003, p. 33.
[3] S. Costa (a cura di), *La poesia italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2000, p. 421.

Giuliani cura l'introduzione, in cui dichiara l'esplicita volontà di questi autori di prendere le distanze dalla poesia tradizionale, in favore di una poesia linguisticamente efficace, intimamente legata ad una dimensione europea e in grado di agire direttamente sulla vitalità del lettore:

> La coerenza sta nell'essere passati *in tempo* dall'esercizio ormai inaridito di uno "stile" alle avventurose ricerche e proposte di una "scrittura" più impersonale e più estensiva. Il famoso "sperimentalismo". Pochi anni e tutto è cambiato: il vocabolario, la sintassi, il verso, la struttura della composizione. E' cambiato il *tono*, è oggi altra da ieri la prospettiva implicita nell'atto stesso del fare poesia. Sembrava che le possibilità di "parlare in versi" si fossero ristrette: le abbiamo invece ampliate, adoperando, sì, anche quella "abilità" di cui noi siamo talvolta accusati.[4]

Accusando un disagio storico e sociale, i *novissimi* intellettuali intendono esprimere, attraverso l'arte, l'«insofferenza della stanchezza, della *riduzione*, della sfiducia e anche della confusione di valori in cui si trova la letteratura, nel bisogno di modi convenienti e aperti, in una forma allargata e attiva di contatto con le parole, , insomma, di un diverso modello di invenzione e, insieme di critica».[5]

Arriviamo al fatidico 1963, anno del celebre primo e ufficiale convegno del Gruppo a Palermo, nel quale si tenta di definire, in un acceso dibattito,[6] l'orizzonte problematico del concetto di avanguardia e delle relative interferenze con la politica: Angelo Guglielmi, riconobbe l'avanguardia, nella cultura contemporanea, in quanto «a-ideologica, disimpegnata, astorica, in una parola 'atemporale'; non contiene messaggi, né produce significati di carattere

---

[4] A. Giuliani, *Introduzione*, in, Id. (a cura di), *I Novissimi, poesie per gli anni '60,* Torino, Einaudi, 1971, p. 18.

[5] L. Anceschi, *Metodologia del nuovo*, in *Gruppo '63. La nuova letteratura*, cit., p. 12.

[6] Nel dibattito i membri del gruppo si confrontarono principalmente sulla necessità di promuovere un ricambio generazionale che investisse il cuore della cultura italiana, in modo tale da poter allargare i suoi orizzonti di sperimentazione e renderla il più possibile vasta e articolata. In particolare si legga l'intervento di Giuliani, ora consultabile ivi, pp. 372-373: «Continuiamo a usare due categorie e parliamo di letteratura di tipo tradizionale e di letteratura d'avanguardia. Sono due termini molto logori ed abusati con cui cerchiamo soltanto di approssimarci a una distinzione. […] In linea generale penso che intendiamo indicare una differenza strutturale, cioè un modo radicalmente diverso di apprezzare il linguaggio. Il tipo di letteratura che chiamiamo tradizionale accetta l'esistenza della lingua colta corrente nelle strutture semantiche e sintattiche, e ne accetta l'esistenza come una garanzia. Al contrario, il tipo di letteratura che chiamiamo d'avanguardia non accetta l'esistenza della lingua colta corrente come una garanzia e non considera le sue strutture come razionali ma semplicemente come storiche».

generale».[7] A contestare la validità della sua tesi, sarà Edoardo Sanguineti, considerato il punto di riferimento teorico del Gruppo, che invece crede fermamente nel reale rapporto tra artista e società in cui opera, asserendo che ciò che caratterizza l'avanguardia è «la ferma consapevolezza che non si dà operazione ideologica che non sia contemporaneamente e immediatamente, verificabile nel linguaggio».[8]

Il punto di partenza di Sanguineti è quindi il binomio imprescindibile ideologia-linguaggio, ma la sua rivoluzione risiede nella ridefinizione del concetto di avanguardia che per la prima volta viene completamente spogliata di tutte le precedenti etichette romantiche improntate sul semplice valore dell'innovazione.

Nel 1956, quindi ben sette anni prima che le teorie avanguardistiche del Gruppo '63 stravolgessero il panorama letterario italiano, Pier Paolo Pasolini, aveva scritto un articolo, pubblicato sulla rivista «Officina», dal titolo *Neo-sperimentalismo*, in cui suddivideva tale orientamento in tre sezioni: 1) Il neo-sperimentalismo di origine psicologica, definito decadentistico, o, meglio ancora, espressionistico; 2) Il neo-sperimentalismo influenzato ancora dalla corrente ermetica; 3) Il Neo-sperimentalismo coincidente con la ricerca definita "impegnata", ma non di partito.[9]

Nell'articolo compaiono nomi di autori che diventeranno alcuni tra i più interessanti e audaci esponenti del Gruppo 63, come Pagliarani e Leonetti, su cui Pasolini esprime inizialmente un giudizio positivo, mostrandosi interessato a capire e interpretare le diverse tendenze neo-sperimentali che si stanno affacciando nel panorama culturale italiano.

Esattamente dieci anni più tardi, in quel 1966 che abbiamo valutato come anno di crisi ideologica ma anche di particolare vitalità creativa, Pasolini torna sull'argomento e scrive un nuovo saggio intitolato *La fine dell'avanguardia*, in cui si scaglia contro le correnti avanguardistiche italiane:

> Se dovessi definirli, direi che sono uomini che ripetono, e vogliono ripetere, con puntiglio quasi femmineo e provocatorio, le caratteristiche paterne…

---

[7] L'intervento di Guglielmi all'interno del dibattito è ora consultabile ivi, p. 378.
[8] L'intervento di Sanguineti all'interno del dibattito è ora consultabile ivi, pp. 381-382.
[9] Cfr. P. P. Pasolini, *Il neo-sperimentalismo*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.1, cit., p., 1213.

> […] Tutto è cominciato da parte loro, con un colpo di scena: cioè con la dichiarazione della propria dissociazione tra il fare linguistico e l'essere nella vita. Il fare linguistico consisteva in una pura e semplice battaglia linguistica contro la borghesia, l'essere nella vita consisteva in un comportamento naturalmente e tipicamente borghese.[10]

A tre anni dalla nascita del Gruppo '63 (che ormai si era imposto nel panorama intellettuale italiano), Pasolini afferma che i testi prodotti dai suoi esponenti testimoniano come tutti i principi contro cui gli stessi autori si erano inizialmente scagliati, rappresentavano ora l'unico reale contenuto dei loro componimenti. Il poeta friulano sintetizza le sue critiche in due punti: 1) l'avversione (che Pasolini definisce perfino «terrore»), che gli avanguardisti provano nei confronti del naturalismo, inteso come tecnica letteraria in grado di rappresentare la realtà, confermerebbe, in verità, una paura nei confronti della realtà stessa; 2) l'intenzione di sovvertire i valori letterari già affermati ha finito per provocare un'azione controproducente, colpevole del declassamento della letteratura italiana.

L'unica analogia elettiva, tra il pensiero pasoliniano e quello avanguardistico, apertamente riconosciuta dallo stesso autore, è l'individuazione della struttura linguistica come reale punto di forza di un'opera letteraria.

La figura di Pasolini spicca nel complesso e confuso dibattito sullo sperimentalismo che si sviluppa in Italia tra la seconda metà degli anni Cinquanta e tutto il decennio successivo, soprattutto per le sue riflessioni pubblicate sulle pagine di «Officina» verso la fine degli anni Cinquanta. In un certo senso, la rivista, fondata nel 1955 da Leonetti, Pasolini e Roversi, gettò le basi sulle quali la neoavanguardia poté sviluppare i propri principi e le proprie intenzioni. «Officina», infatti, rappresenta il primo nucleo di intellettuali, poeti, scrittori e letterati che inizia a porsi le domande giuste riguardo al concetto di sperimentalismo, proponendo nuovi e alternativi esperimenti narrativi e poetici.

Non a caso proprio su queste pagine ha inizio la polemica tra Pasolini e Sanguineti: Pier Paolo viene attaccato dal poeta genovese in quanto 'colpevole' di

[10] Cfr. P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, ivi., pp. 1407-1408.

aver inserito nella *Piccola antologia neo-sperimentale*,[11] alcuni versi tratti dalla sua raccolta *Erotopaegnia*. Per lanciare la sua polemica contro il poeta friulano, Sanguineti sceglie di utilizzare delle terzine di endecasillabi, scrivendo la lirica dal titolo *Una polemica in prosa*,[12] ironizzando sull'uso che Pasolini fa delle terzine e degli endecasillabi nei poemetti delle *Ceneri di Gramsci*. Sanguineti si oppone con convinzione soprattutto alla distinzione operata da Pasolini tra il «neo-sperimentalismo 'epigono' di Sanguineti e l'alternativa del proprio sperimentalismo, caratterizzato da un atteggiamento conflittuale e 'doloroso' nei confronti della storia e di un'attualità non posseduta ideologicamente, da una problematica morale fortemente avvertita».[13] Sanguineti intende rivendicare esplicitamente l'estraneità ad ogni canone novecentesco della sua poesia, riconoscendosi come poeta d'avanguardia.

Pasolini, invece, traduce e trasferisce il suo personale stile sperimentale sia in campo narrativo, con la stesura dei due romanzi romani, figli dell'esperienza linguistica gaddiana; sia in ambito poetico, con la stesura di una poesia anti-ermetica, in direzione prosastica, secondo il plurilinguismo di Pascoli, riconosciuto il capostipite della poesia italiana del Novecento.[14] Pasolini, il poeta che si definiva una *forza del passato*, non poteva quindi concepire ed accettare la possibilità di una poesia sperimentale intesa unicamente come opposizione aprioristica alla tradizione, così come era interpretata dalla stragrande maggioranza degli avanguardisti. Nelle liriche pasoliniane, infatti, «gli schemi metrici e strofici tradizionali vengono ripristinati, ma non rimangono inalterati. Pasolini attua nei confronti degli istituti stilistici una serie di rotture, di mancanze, di scardinamenti delle regole, che minano dall'interno la struttura fondamentalmente 'classica' dei componimenti»,[15] alimentando il rapporto spesso conflittuale ma mai interrotto con la tradizione. Al contrario «li esponenti della Neo-avanguardia credono fermamente che «attraverso la distruzione dei

---

[11] Cfr. «Officina», n. 9-10, 1957.
[12] Cfr. E. Sanguineti, *Una polemica in prosa*, in G. C. Ferretti, *«Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta,* Torino, Einaudi, 1975, pp. 327-334.
[13] V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 28.
[14] Cfr. P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 1, cit., pp. 997-1006.
[15] V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia*, cit., p. 56.

significati e la trasgressione linguistica, si realizzi una specie di progetto demiurgo nei confronti della realtà che solo in tal modo verrà recuperata nella sua interezza. In definitiva, per questo, per questo gruppo di intellettuali, la trasgressione linguistica e la desemantizzazione della parola sono gli unici strumenti per riprodurre ogni processo della realtà storica».[16]

Arriviamo ora però ad analizzare analogie, influenze e dissidi tra il poeta delle *Ceneri* e le teorie avanguardistiche del Gruppo 63 in ambito drammaturgico.

Come già detto, Achille Mango riconosce il momento di svolta per il teatro italiano degli anni Sessanta, nella prima messa in scena del *Caligola* di Albert Camus da parte di Carmelo Bene, nel 1959, al Teatro delle Arti di Roma. Questa rappresentazione pone al centro dell'attenzione, per la prima volta, la questione secondo cui le importanti innovazioni creative nell'espressione teatrale dovessero intaccare e scuotere prevalentemente il piano linguistico. Come abbiamo visto, Carmelo Bene è il primo ad agitare il clima degli accademici palcoscenici italiani, troppo immobili sin dai tempi del dopoguerra e negli anni immediatamente successivi, quando, nella stagione del neorealismo, il cinema era stato assunto come unico strumento in grado di raccontare le verità contemporanee che toccavano l'anima di un Paese alle prese con la propria ricostruzione.

Le acque ormai scosse delle diverse esperienze teatrali italiane, confluiranno nel noto convegno di Ivrea del 1967, quando i più innovativi e rivoluzionari drammaturghi, attori e registi, si incontrarono per dibattere sullo stato di salute del teatro in Italia. Il risultato di queste importanti giornate di studi e discussioni è raccolto nel documento, di cui abbiamo già parlato, in cui si stabilisce il dato ormai acquisito dell'irrinunciabile rapporto tra spettacolo e corpo sociale e, ciò che più interessa a noi, l'importanza predominante della corporeità dell'attore e del gesto che comporta una svalutazione della parola e del testo.

In questo quadro di fermento e di sperimentazione, anche il poeta Edoardo Sanguineti si mette alla prova come drammaturgo e tenta di riportate la sua teoria sul superamento della tradizione (in quest'ambito rappresentata dalla dottrina aristotelica della razionale riconoscibilità della tragedia) e la sua scrittura pluristilistica e plurilinguista in un testo teatrale. La sua opera si presenta come

[16] S. Costa (a cura di), *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 422.

volutamente caotica e aleatoria sul piano linguistico ma veicolata e controllata da una studiata e calibrata regia formale nel momento della messa in scena, tutti elementi che garantiscono un teatro puntualmente definito da Marco Ariani «'teatro della mente' in cui i personaggi-portavoce agiscano come fantasmi di 'presenze corporee', metafore incarnate (l'attore sta per un *altro*) che giocano l'eterno gioco del *travestimento*, del teatro come 'falsificazione'».[17] Le scelte linguistiche adottate da Sanguineti mirano alla formazione di un testo che sia frammentato e contaminato da dissonanze timbriche e sonore, ma anche in grado di lasciar parlare pensieri e sogni dei personaggi in un labirintico montaggio impuro.

Lo stesso Sanguineti, intervistato, spiega come il suo teatro mirasse ad un:

> uso di un linguaggio che non ha nessuna ambizione, anzi cerca di prendere tutte le distanze da una mimesi di tipo naturalistico. Cercavo un tipo di dialogo e comunicazione che sotto apparenze di una relativa quotidianità però si allontanasse da questa sorta di comunicazione "ingenua" del rifare la vita sulla scena. Cosa che poi mi ha condotto a spingere in questa direzione più fortemente in seguito, cercando di costruire anche delle opere non fondate sul colloquio, in cui i personaggi o le voci siano numerosi ma viene meno il colloquio. E' il caso di *Traumdeutung* oppure di *Protocolli* dove ogni personaggio racconta una propria vicenda, un proprio sogno, o quello che è di volta in volta, ma non comunica dialogicamente con gli altri.[18]

L'approccio di Sanguineti al teatro, nonostante vada sempre e comunque contestualizzato all'interno di una riflessione sperimentale, non scade mai in perentori pregiudizi nei confronti delle diverse esperienze drammaturgiche, anche più tradizionali, a lui contemporanee. «In una situazione politico-organizzativa che spesso esige schieramenti, Sanguineti ha attuato nella sua pratica della scena un eclettismo che non riguarda solo il rapporto con le istituzioni, ma che investe soprattutto codici rappresentativi ed il linguaggio drammaturgico».[19]

---

[17] M. Ariani – G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 274

[18] E. Sanguineti, *Intervista*, a cura di M.D.Pesce, in «Parol online. Quaderni d'arte e di epistemiologia», 2000, consultabile in: www.parol.it

[19] F. Vazzoler, *Il chierico e la scena, Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Genova, Il melangolo, 2009, p. 12.

In uno dei commi più celebri e delicati del suo *Manifesto,* Pasolini si scagliava contro «il teatro del Gesto e dell'Urlo», riferendosi proprio al teatro di avanguardia, fortemente antiborghese ma frutto di un'aprioristica e poco ragionata forma di protesta, che aveva in realtà generato un teatro svuotato e decontestualizzato dalla sua situazione storica. Nel caso però della sperimentazione teatrale concepita da Sanguineti, è possibile riscontrare punti di contatto con la drammaturgia di Pasolini.

Il primo testo teatrale sanguinetiano è *K*[20] e risale al 1959, quindi prima della nascita del Gruppo, invece le due opere che l'autore cita nell'intervista sopra riportata, cioè *Traumdeutung*[21] e *Protocolli*,[22] sono datate rispettivamente 1964 e 1968, quindi nascono in seno all'esperienza avanguardista dell'autore, concentrato nella ricerca di un linguaggio nuovo che fosse prima di tutto fruibile oralmente poiché il teatro attrae Sanguineti in quanto luogo in cui la comunicazione orale sovrasta quella scritta.

In questa concezione dell'oralità come motore e forza del testo, è possibile riconoscere una certa analogia con il teatro pasoliniano,[23] esperienza che nasce proprio dell'esigenza del suo autore di esprimersi attraverso un testo

---

[20] *K* è un testo ancora permeato dall'influenza del naturalismo, ambientato a Praga del 1922, dove, in una gelida notte, all'interno del caffè Karl Ferdinand, due personaggi, K e J, dialogano su tematiche che spaziano tra la mondanità e la filosofia. K sta per Franz Kafka, emblema delle cultura, mentre J è il più giovane Gustav Janouch, autore dei *Colloqui con Kafka*. Il testo appare come una sorta di messa in scena psicanalitica e logorroica, attraverso cui Sanguineti dimostra, per paradosso, la precarità della Parola nel teatro a lui contemporaneo. Per i testi teatrali di Sanguineti si veda: E. Sanguineti, *Teatro*, Milano, Feltrinelli, 1978.

[21] *Traumdeutung* è considerato l'opera di svolta per il teatro sanguinetiano. Quattro voci si alternano e si sovrappongono in scena: una donna e tre uomini che si muovono sul palco su cui sono disposti altrettanti leggii e sedie occupate da attori-musicisti muniti di spartito. «Sanguineti parte dunque dal trattamento della parola come strumento sonoro, musicale al quale è stata negata ogni possibilità di significazione semantica: le quattro voci si sviluppano sulla base di singoli spartiti che non presentano tra loro punti di contatto». Cfr. G. Sica, *Sanguineti*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 82.

[22] Le quattro voci dell'opera precedente qui diventano sei, correlate tra loro simultaneamente nei racconti delle singole esperienze e dei diversi incubi onirici dei personaggi. La rappresentazione è praticamente abolita, l'intero significato del testo è racchiuso nella consistenza sonora del linguaggio e della parola, che in questo caso, si dirotta verso il *non sense*.

[23] Entrambi i poeti subiscono il fascino di quell'oralità propria della tragedia greca. Nel caso di Pasolini abbiamo già visto che la traduzione dell'*Orestiade*, commissionata da Gassman, rappresenta il primo ufficiale approccio al tragico greco che ispirerà il successivo *corpus* teatrale. Non dimentichiamo che anche Sanguineti lavorerà minuziosamente e frequentemente, nell'arco della sua attività intellettuale, ad alcune importanti traduzioni di testi classici per alcuni tra i più importanti teatri stabili d'Italia. Ricordiamo la traduzione de *Le Baccanali* (1968), *Le troiane* (1974) di Euripide; *Le Coefore* (1978) e *I sette contro Tebe* (1980) di Eschilo e *Edipo tiranno* (1992) di Sofocle.

dialogico (che, come abbiamo visto, diventerà poi sempre più monologante), che venisse recitato oralmente come fosse un'intima confessione del personaggio.

E' lo stesso poeta avanguardista che, in una nota di commento, sulla rivista «Il menabò» nel 1965, scrive di essere «legato all'idea di un teatro di parola, e perciò nemico di ogni didascalia (e amico di un linguaggio che suscita e decide, da solo, lo spazio teatrale, e la scena, e il gesto)».[24] Ma cosa intende Sanguineti con la formula di *teatro di parola*? Un spazio scenico dove la parola deve riacquisire e assumere nuovamente la sua accezione originaria per rivestire il suo ruolo di portatrice di senso e si significato. Osservando il panorama teatrale novecentesco, che puntava sull'immagine e sulla messa in scena, Sanguineti riconosce nella parola recitata l'unico elemento in grado di riempiere a pieno il vuoto scenico, per cui l'allestimento tradizionale della rappresentazione viene praticamente abolito.

Lampante quindi la vicinanza con la concezione pasoliniana di teatro come luogo deputato dove la Parola può riaffermare definitivamente il suo primato rispetto all'azione scenica. Resta però una forte differenza da rivelare: nonostante i punti di partenza in materia drammaturgica siano gli stessi, quindi Antonio Gramsci, nella sua attività di critico teatrale e Bertolt Brecht, in quanto unico maestro appartenente ad una certa tradizione con cui misurarsi, i due poeti, con le rispettive teorie, si sfiorano e si provocano a vicenda giungendo poi a esiti artistici sostanzialmente differenti.[25]

Sanguineti tramuta la parola in gesto[26] (termine ripreso da Pasolini nel suo *Manifesto*) attraverso una reiterante alternanza di linguaggi scanditi da ritmi diversi, in modo che il testo appaia disarticolato, come fosse «un movimento che attraverso uno spazio vuoto, si carica di spessore fonetico, di peso»,[27] mettendo in scena la corporizzazione del linguaggio. Il teatro di Parola pasoliniano, basato

---

[24] E. Sanguineti, cit., p. 52.

[25] Sanguineti esprime il suo giudizio effettivamente negativo sul teatro pasoliniano nel momento in cui si trova a recensire *Affabulazione*, rappresentato al teatro "Cabaret Voltaire" di Torino, con la regia di Beppe Navello nel 1976; e la messa in scena di *Calderón* con la regia di Luca Ronconi, al Laboratorio di Prato, nel 1978.

[26] La performatività sia presente anche nei componimenti poetici di Sanguineti, come ha notato Franco Vazzoler, nelle liriche sanguinetiane, «un dato importante è quello dell'organizzazione visiva dello spazio della pagina, che diventa come una 'scena' per la parola». Cfr. F. Vazzoler, *Il chierico e la scena*, cit., p. 12.

[27] G. Sica, *Sanguineti*, cit., p. 86.

sulla forma monologante, sul tentativo di riportare alla luce il verso poetico, diventa in Sanguineti un teatro di parole che si affollano sulla scena e su cui si riversano i valori, le tensioni, i significati e i significanti dell'intera rappresentazione. Parole spesso anche 'travestite',[28] che rimandano ancora ad altre parole, ad altri significati in grado di tenere viva e costante l'attenzione di un pubblico con cui, in questo modo, dialoga costantemente. La potenza della parola sanguinetiana risiede nel suo essere polivalente e 'dicibile'[29] più che letteraria, mentre quella pasoliniana nell'essere, prima di tutto, poetica.

Proprio da questa sostanziale differenza si evince il nucleo della polemica letteraria che scoppia tra il Gruppo 63 e Pier Paolo Pasolini.

Negli anni in cui, le stagioni ufficiali si alternano a vere e proprie ondate di sperimentazione, in ambito teatrale, il Gruppo 63 è effettivamente il primo ad aprire «la ricerca letteraria a una dimensione anche drammaturgica affrontando la questione teatrale come parte integrante del progetto di una nuova letteratura»,[30] ma la novità non deve coincidere sempre con lo sperimentalismo fine a sé stesso e la derivata abolizione di retaggi linguistici tradizionali. E' qui che nasce la frattura tra il poeta delle *Ceneri* e il movimento neoavanguardistico. Il biennio 1963-65 rappresenta per Pasolini il «momento di maggiore incubazione e sperimentazione di una propria via del teatro»[31] e, come abbiamo visto, le sue riflessioni nascono proprio da considerazioni di tipo linguistico, legate ai cambiamenti antropologici, sociali e culturali che stava vivendo l'Italia e alla conseguente necessità di custodire la parola poetica davanti alla dilagante minaccia rappresentata dalla lingua tecnico-scientifica, propria della cultura di massa. I letterati appartenenti al Gruppo 63 leggeranno (erroneamente) l'atteggiamento pasoliniano come reazionario e nostalgico. Sarebbe, infatti, erroneo banalizzare il pensiero di Pasolini che non rifiuta aprioristicamente la cosiddetta "nuova lingua italiana".

---

[28] Il teatro di Sanguineti è stato più volte definito il "teatro del travestimento", un travestimento prima di tutto linguistico e verbale, in quanto la parola, o meglio, le parole si travestono per la riuscita della messa in scena, della rappresentazione, dello spettacolo, della recitazione dall'attore. Cfr. M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poesia del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

[29] «A me è sempre interessata innanzitutto la dicibilità del testo tradotto per il teatro: la parola drammatica forte». Cfr. E. Sanguineti, *Introduzione*, in F. Condello e C. Longhi (a cura di), *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 14.

[30] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 135.

[31] Ivi, p. 117.

Crede fermamente nel mandato del poeta e parla di una vera e propria lotta che dovrà affrontare per tutelare e garantire l'espressività linguistica nelle sue opere, tuttavia non può fare a meno di interrogarsi su come fronteggiare tale cambiamento epocale e ormai radicato nella società.

L'attacco feroce da parte degli avanguardisti indispone Pasolini che, a questo punto, interpreta le nuove correnti letterarie come incapaci di offrire effettivi ed efficaci strumenti di cambiamento. In realtà, è importante non sminuire il rapporto tra il poeta friulano e i neoavanguardisti alla solita e ben nota ostilità reciproca di cui la critica si è occupata spesso, ma è opportuno individuare e analizzare i diversi canali di comunicazione, di contaminazione e sperimentazione su cui si confrontarono.

In particolare per quanto gli aspetti teorici delle diverse drammaturgie, nel "nuovo teatro" concepito sia da Pasolini che dei membri del Gruppo 63, si fa più volte riferimento ad un altro maestro del panorama europeo: Antoine Artaud.

In entrambi i casi, infatti, la lezione brechtiana, considerata indispensabile per chiunque intenda misurarsi con il teatro moderno, è stata ormai assorbita e superata. Per elaborare un nuovo teatro, bisogna prendere le distanze dall'ingombrante eredità lasciata dall'autore tedesco che aveva finito per caratterizzare soprattutto il teatro di regia con la sua peculiare attenzione per la messa in scena. Il teatro sperimentale degli anni Sessanta passa invece obbligatoriamente attraverso l'opera di Artaud.

Nel 1965 viene pubblicato un numero monografico della rivista "Sipario" dedicato all'autore francese; l'uscita contribuisce a divulgare la nozione artaudiana nel nostro Paese, che effettivamente, nel biennio 1965-67 conosce una straordinaria fortuna. Contribuiscono alla realizzazione effettiva di tale nozione soprattutto le esperienze teatrali del Living Theater, di Grotowski e di Genet, tutti nomi che lasciano traccia nelle riflessioni drammaturgiche pasoliniane (e anche nel suo *Manifesto*) e che approfondiremo nei paragrafi successivi.

Nonostante una certa presa di distanza su alcuni aspetti della lezione artaudiana, l'autore francese è comunque citato e proposto da Pasolini come un esempio positivo e determinante per le sperimentazioni teatrali degli anni Sessanta in Italia. Per quanto riguarda le poetiche del Gruppo 63, mentre la cosiddetta

"prima avanguardia" aveva come punti di riferimento teorici i classici Pirandello e Brecht, il neo sperimentalismo attraversa completamente la lezione di Artaud soprattutto nella costante ricerca di nuovi mezzi di espressione scenica, a discapito della centralità della Parola poetica. Come spiega il teorico e componente del Gruppo, Luigi Gozzi, il teatro affine alla neoavanguardia, è «quel nuovo teatro che si incontrerà pochi anni dopo a Ivrea, incentrerà tutto il suo interesse e la sua ricerca sul rinnovamento scenico, ignorando e anzi spesso rifiutando la drammaturgia».[32]

Per quanto riguarda invece la conoscenza di Pasolini dell'opera di Artaud, possiamo ipotizzare che, nel 1966, fosse ancora notevolmente lacunosa, poiché sappiamoche la diffusione dei testi artaudiani era molto limitata. Una svolta si deve (oltre al già citato numero di "Sipario") in particolar modo alla pubblicazione, da parte di Adelphi, proprio in quello stesso 1966, dell'antologia *Il paese dei Tarahumara e altri scritti*, che raccoglieva alcuni testi di Artaud. Nonostante questa conoscenza poco approfondita, Pasolini seppe cogliere l'essenza e la diversità di quel teatro, tanto forte da rompere i legami con il teatro tradizionale.

L'elaborazione del teatro pasoliniano appare quindi perfettamente allineato alla vulgata del tempo e motivata dalla conoscenza diretta delle novità teatrali a lui contemporanee. Pur partendo da queste esperienze, Pasolini viaggia sempre sulla linea della contraddizione, evitando di limitare i suoi riferimenti teorici a singole sperimentazioni drammaturgiche. Anche rispetto all'autore francese, Pasolini dopo averlo appena sfiorato con una lettura approssimativa e ridotta della sua opera, senza attraversarlo completamente, ne prende le distanze, in quanto rappresentante della teoria da cui è scaturito il teatro d'avanguardia e tutte quelle forme di spettacolo derivate da una degenerazione o da un'acquisizione superficiale del modello artaudiano. Pasolini riconosce il tratto peculiare di questo teatro nella scelta dell'apparato linguistico adottato che prevede la frantumazione progressiva della centralità della Parola in favore della corporeità (da qui nasce la

[32] La citazione è ripresa dall'intervento di Gozzi nella tavola rotonda *Il gruppo 63 e le arti*, che si è tenuta il 10 maggio 2003 a Bologna, in occasione del Convegno *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna 8-11 maggio 2003. L'intervento è ora consultabile in *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., pp. 145-147.

stroncatura di Pasolini nella famosa definizione del teatro definito *del gesto e dell'urlo*).

Seguendo questa traccia, si evince, come ha suggerito Giorgio Patrizi, che:

> Nonostante la durezza dei giudizi che Pasolini dava di alcuni protagonisti del Gruppo 63, in realtà egli mutuava da quell'ambito alcune tecniche e categorie della contestazione delle istituzioni della tradizione. Se temi come quelli del rifiuto radicale della tradizione, della contestazione del soggetto creativo, della questione della lingua risolta, in parte con una proposta di lingua "tecnologica", sostanzialmente antidialettale, sono tutti temi in contrasto con l'opera e le posizioni metaletterarie di Pasolini, c'è un certo suo modo di "scremare" le tecniche neoavanguardistiche, recuperandone una parte, e di accostarsi ai personaggi che gli sembrano i più interessanti del fronte avversario, che testimonia con tale fronte un rapporto attivo e non soltanto di rifiuto.[33]

Dare una definizione o tentare una catalogazione del nuovo teatro che si diffonde in Italia e in Europa negli anni Sessanta, è impossibile e limiterebbe la consistenza delle prospettive drammaturgiche e le proposte di rottura e di cambiamento operate dai diversi autori.

Possiamo affermare però che, nel variegato panorama dei diversi tentativi teatrale, l'esperienza pasoliniana rappresenta l'unica alternativa realmente strutturata rispetto ai teatri di avanguardia italiani. Pasolini «quando parla di "nuovo teatro" non accosta semplicemente un aggettivo a un sostantivo ma fa esplicito riferimento a quello che è il *mainstream* del confronto teatrale contemporaneo, sancito dal convegno di Ivrea»,[34] elaborando così una forma di spettacolo in grado di farsi motore di pensiero per altre esperienze artistiche, nonostante la sua forte componente utopica e le evidenti difficoltà che inficiano l'effettiva messa in scena.

---

[33] G. Patrizi, *"Petrolio" e la forma romanzo*, in Id., *Prose contro il romanzo*, Napoli, Liguori, 1996, p.191.

[34] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 215.

4.2 IL GRANDE TEATRO EUROPEO DEL NOVECENTO

In Italia l'esigenza di proporre un nuovo teatro si sviluppa nei primi anni Sessanta come necessità di abbattere i rigidi schemi del teatro borghese considerato ormai inadeguato per raccontare e rappresentare tematiche e problematiche sociali contemporanee.

In Europa, già all'inizio del Novecento, era scoppiato un ampio dibattito culturale grazie al quale emergeranno alcune tra le più importanti esperienze drammaturgiche della storia teatrale mondiale, come il teatro di Bertolt Brecht e di Peter Weiss in Germania; l'esperienza di Claudel in Francia; di Lorca in Spagna e di William Butler Yeats e, in seguito, di T.S. Eliot nel mondo anglosassone. Queste sperimentazioni si sono imposte nel panorama drammaturgico europeo per la loro carica rivoluzionaria e per le geniali trovate, tanto da tracciare la via direttrice del teatro moderno nel vecchio continente, andando a definire quella che diventerà una vera e propria tradizione, soprattutto per quanto riguarda il teatro in versi, nella quale sembra opportuno collocare il teatro pasoliniano, superando quindi l'univoco richiamo al mondo greco.

Nelle diverse esperienze su cui indagheremo, la scelta dei drammaturghi di adottare un teatro di poesia risulta sempre una alternativa controcorrente, spesso non appagata da un largo consenso di pubblico (basta pensare al successo ottenuto, non solo in Italia, dall'opera teatrale pirandelliana rispetto a quella dannunziana, soprattutto nelle repliche postume), ma che non deve essere considerata come isolato esercizio linguistico ad opera del poeta. Nonostante l'elemento scenico mancherà sempre di precisi riferimenti che rischierebbero di limitare la validità assoluta della parola recitata oralmente, infatti, in queste scommesse drammaturgiche la parola e la scena troveranno quella sintesi perfetta in grado di rendere uno spettacolo teatrale un'immortale opera d'arte.

4.2.1 IL TEATRO IN VERSI ANGLOSASSONE: WILLIAM BUTLER YEATS E THOMAS STERN ELIOT

La mia analisi prende avvio dal mondo anglosassone, precisamente dall'Irlanda di William Butler Yeats (1865-1939), considerato il fondatore del teatro nazionale irlandese per aver elaborato, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, un ampio progetto culturale nato dalla radicata convinzione che anche la letteratura e il teatro dovessero trovare quell'autonomia che l'Irlanda stava cercando sul piano politico, in modo da poter uscire definitivamente dal filone della tradizione culturale inglese. Per raggiungere quest'indipendenza i letterati irlandesi, dal punto di vista linguistico, potevano scegliere se riallacciarsi alla cultura pre-normanna, riportando quindi in auge la lingua e il sapere degli antichi celti gaelici, oppure continuare a servirsi della lingua inglese, ormai effettiva lingua nazionale e definita dallo stesso Yeats, nel suo discorso durante l'assegnazione del Premio Nobel (1923) «la lingua in cui pensa e lavora l'Irlanda moderna».[1] Le due correnti generarono altrettante letterature: una in lingua gaelica, propria dei nazionalisti più fanatici; l'altra in lingua inglese – ma profondamente irlandese nello spirito – che ben presto si imporrà come la più viva e la più vera e darà al mondo capolavori come la narrativa di Joyce e il teatro di Yeats e di Synge.

L'azione divulgativa di Yeats inizia nel 1891, con la fondazione della National Literary society, nata con lo scopo di diffondere la cultura e l'arte irlandese ad un pubblico che fosse il più possibile vasto. Nel perseguire il suo scopo il poeta riconosce nel teatro il mezzo più efficace per avviare una capillare opera di penetrazione e di maturazione culturale di massa e individua precisamente il teatro di poesia come veicolo più idoneo per le sue esigenze, in quanto lontano sia dall'inconsistenza psicologica e concettuale della produzione commerciale contemporanea, sia dal naturalismo, riconosciuto come frutto di una visione ristretta ed unilaterale dell'uomo e dei suoi turbamenti. Nel teatro in versi yeatsiano, la parola deve rimpossessarsi di una posizione di preminenza rispetto ad ogni elemento visivo e assumere la stessa centralità che aveva posseduto nel

[1] W. B. Yeats, *L'opera poetica*, Milano, Meridiani Mondadori, 2005, p. CXXV.

teatro tragico greco e nella drammaturgia prodotta nell'Inghilterra elisabettiana, per poi andare perduta nello "spettacolare" teatro vittoriano.

Yeats è stato sia poeta sia uomo di teatro: in lui la figura del poeta sfuma in quella del teatrante, vigile conoscitore delle novità portate dalla riforma del teatro contemporaneo e la sua versatilità non ci permette di tracciare netti confini tra i due modi di essere artista e letterato.

La personalità e la poliedricità di Yeats riportano alla memoria alcuni dei caratteri peculiari di Pier Paolo Pasolini: entrambi, infatti, ebbero un variegato percorso creativo essendo poeti, saggisti, narratori, drammaturghi, artisti a tutto tondo, accesi sostenitori dell'importanza dell'esercizio oratorio ed intellettuali instancabili. Il principale punto di contatto tra i due è individuabile proprio nel rapporto che stabiliscono con l'arte scenica soprattutto se considerato in relazione ai rispettivi contemporanei: come quella pasoliniana, la drammaturgia di Yeats si propone come espressione di un alto progetto etico, un sfida letteraria, linguistica, teorica e artistica ai limiti del genere teatrale, proiettata verso una forma drammatica «diacronicamente inclusiva e sincronicamente allusiva, intesa come interpretazione e traduzione della complessità dell'essere. […] Si realizza così, attraverso la dimensione drammaturgica, una messa in scena del metodo mitico, del desiderio di ricomposizione e memorizzazione dell'esperienza umana universale. Il concreto gesto teatrale sembra saper comporre la distanza fra l'eterna parola poetica, quasi priva di sostanza, e il pubblico a cui quel progetto si rivolge».[2]

Quando, nel 1898, Yeats si cominciò a dedicare seriamente al teatro con la fondazione dell'Irish Literary Theatre, la sua idea era quella di realizzare un programma culturale e sociale in grado di donare all'Irlanda prestigiosi drammi nazionali paragonabili ai capolavori drammatici delle altre nazioni. Nell'elaborazione del suo progetto, il poeta avverte la necessità di un ritorno alle origini, alla cultura popolare, alle strutture del teatro rituale, fondato sull'oralità e sul mito, ritenuti tutti elementi necessari per avviare una riforma culturale e teatrale competitiva e alternativa al tanto contestato teatro commerciale, nato per conquistare il pubblico borghese dal facile denaro. Sia Pasolini che Yeats

[2] F. Ruggeri, *Un teatro nostro…*, in F. Luppi, *Cerimonie e artifici nel teatro di W. B. Yeats*, Roma, NEU, 2011, pp. 8-9.

auspicano possibilità di fondare un nuovo teatro capace di ritrovare quel vigore etico proprio del teatro greco: Yeats lo rintraccia negli usi e i costumi del popolo irlandese, ancora acerbo e non del tutto contaminato dal progresso; Pasolini, invece, sicuramente più pessimista, lo cerca e lo rappresenta negli antieroi protagonisti dei suoi drammi, costantemente alle prese con l'eterno conflitto (che porta sempre alla sconfitta) con le diverse forme del Potere.

Entrambi individuano il forte legame tra la crisi della società e la decadenza della produzione artistica e linguistica, binomio che ha prodotto a sua volta la degenerazione culturale dettata dall'ideologia commerciale propria della società omologata. Come Pasolini si scaglia contro il Teatro della Chiacchiera e quello del Gesto e dell'Urlo, Yeats polemizza con il cosiddetto "teatro di salotto",[3] imperante nei palcoscenici anglosassoni di fine Ottocento, che metteva in scena, con rappresentazioni e esiti anonimi e asettici, l'annoiata vita della classe benestante, senza provare a raccontare lo spirito e l'anima dell'intera nazione.

All'inizio del Novecento, l'Irlanda vive un momento di crescita industriale e di riscatto economico che stravolge le abitudini e le tradizioni contadine di un Paese storicamente abituato a crescere sfruttando le attività offerte dalle disposizioni naturali del territorio, non predisposto quindi ad affidarsi all'economia prodotta dai grandi agglomerati industriali. La posizione, o meglio, la preoccupazione di Yeats rispetto al cambiamento antropologico vissuto dal proprio Paese rispecchia lo stesso pensiero di Pasolini riguardo all'avanzare del neocapitalismo e del consumismo negli anni Sessanta in Italia. Queste teorie drammaturgiche partono dal concetto condiviso secondo cui il teatro non debba essere espressione artistica della borghesia arricchita e proiettata verso uno sterile progresso ma anzi dovrebbe rappresentare le forze profonde che si nascondono sotto la superficie della comunità. In entrambe le esperienze artistiche, il trasporto nei confronti della drammaturgia nasce come fosse una pulsione incontrollabile: Pasolini, come sappiamo, avverte l'esigenza di comunicare attraverso personaggi e dialoghi teatrali dopo la convalescenza dovuta ad un attacco d'ulcera; anche per

[3] Uno dei probabili bersagli della critica yeastina era Oscar Wilde; Yeats infatti spende inizialmente parole di compiacimento nei confronti di Wilde, ma successivamente, in *Autobiografie*, il giudizio sulle sue scelte teatrali diventa più duro, in quanto appaiono finalizzate ad accontentare e compiacere il pubblico.

Yeats il teatro rappresenta un'urgenza personale che lo spinge verso l'espressione poetica e creativa.

Nei rispettivi sviluppi, le rappresentazioni e i testi prodotti prendono poi traiettorie differenti. Yeats, infatti, intende rifondare un teatro che nasca dal popolo, che possa riconoscersi prima di tutto come rito popolare e, solo in un secondo momento, come rito culturale, poiché proprio l'aspetto popolare è l'elemento in grado di riscattare la letteratura irlandese rispetto a quella inglese, rintracciando il più importante difetto di quest'ultima proprio nella sua mancata accezione popolare, nonostante la consideri:

> La più grande di tutte le letterature, eccetto quella greca, ma che resta una letteratura per pochi. Nulla di essa, se non un pugno di ballate su Robin Hood è venuta dal popolo e giustamente gli appartiene, poiché i buoni scrittori inglesi, con poche eccezioni che sembrano accidentali, hanno scritto per una piccola classe colta [al contrario] la poesia irlandese e le storie irlandesi erano state fatte per essere pronunciate o cantate, mentre la letteratura inglese, sola tra le grandi letterature, in quanto la più nuova tra esse, non ha fatto altro che modellarsi nella stampa.[4]

Con il passare degli anni però anche Yeats tenderà ad abbandonare sempre più la speranza di una riuscita effettiva di un teatro prettamente irlandese, scegliendo di rivolgersi ad un pubblico ristretto, colto e raffinato ed esattamente avvicinandosi quindi all'idea proposta dal Pasolini drammaturgo della seconda metà degli anni Sessanta, che elaborava un teatro antiborghese ma non popolare, pensato e recitato per un pubblico limitato e composto dai lettori di poesia.

La svolta di Yeats coinciderà anche con la sua tendenza a prediligere una rappresentazione fortemente simbolica e rituale, finalizzata a far coesistere sulla scena passato e presente, tradizione e innovazione. E' frequente, infatti, il richiamo alla definizione di teatro come rito che si traduce nel recupero del passato, dei valori tradizionali, di un teatro come rito *naturale* fondato sull'oralità.

Per conferire maggior spessore alle sue considerazioni, Yeats rievocava la recitazione del teatro greco, considerata "magica" in quanto capace di esprimere

---

[4] W. B. Yeats, *The Arrow, 20 October 1906 – "The season's work"* in Id., *The Irish Dramatic Moviment*, New York, Scribner, 2003, citato in F. Luppi, *Cerimonie e artifici nel teatro di W.B. Yeast*, cit., p. 20.

tutta la sua potenza ideologica e artistica attraverso l'interpretazione esclusivamente vocale; negli ultimi secoli, la recitazione moderna, che ha ereditato quest'uso magistrale della voce dalla Grecia, aveva poi aggiunto il movimento come elemento che completasse l'arte teatrale. L'attenzione di Yeats sulla poeticità della parola e la sua volontà di elaborare un teatro scritto in versi figuravano come nuclei centrali per una rieducazione dell'attore, necessaria per una completa realizzazione della riforma teatrale che stava realizzando, una riforma che potesse conciliare declamazione orale, corpo e movimento.

Come Pasolini, il poeta irlandese è prima di tutto un uomo di cultura che intende proporre una nuova idea di teatro, attraverso la rivisitazione di antiche forme drammaturgiche ma che assimila, nello stesso tempo, le più importanti correnti di pensiero a lui contemporanee, come le dottrine esoteriche, la rivisitazione e rivalutazione dei concetti di apollineo e dionisiaco e soprattutto, il simbolismo europeo preso come modello.[5]

Per riuscire a collocare pienamente il teatro irlandese in quel processo di vivace rinnovamento del teatro europeo tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, il programma ideato da Yeats prevedeva quindi importanti riflessioni e rivoluzioni sulla centralità dell'attore nella rappresentazione, sulla concezione di teatro-tragedia intesa come rito e sul rapporto tra attore e spettatore, tenendo sempre al centro delle proprie riflessioni l'essenzialità della parola poetica.

Da un poeta quale era Yeats, ci si aspetterebbe una predilezione per la scrittura rispetto all'arte scenica, mentre, come è stato detto, «l'amore per la parola poetica spinse in un certo senso Yeats a cogliere i problemi del teatro del suo tempo, ad individuare i caratteri essenziali del teatro in generale e ad elaborare possibili soluzioni per il futuro».[6] L'attenzione di Pasolini nei confronti dell'opera yeatsiana è, ancora una volta, catturato dal carattere suggestivo e mitico della parola tanto da indurlo a rintracciare echi yeatsiani nella corrente vociana del Novecento italiano: Pier Paolo cita il poeta irlandese in un saggio giovanile, intitolato *Pamphlet dialettale*, risalente ai primi anni Cinquanta, in cui riflette sull'uso del dialetto nel Novecento:

---

[5] Cfr. F. A. C. Wilson, *Yeats and Tradition*, Londra, Victor Gollancz ltd, 1958.
[6] F. Gasparini, *W. B.Yeats e il teatro dell' "antica memoria"*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 58.

> Per il Novecento bisognerà tener conto che i più validi dialettali si trovano sulla linea (coscientemente o no) della polemica antiletteraria della «Voce»: da Tessa a Giotti. […] Perciò sono da farsi, quali ascendenze indirette, indirettissime, gli stessi nomi non italiani a cui si riallaccia il vocianesimo. […] Pensiamo per il periodo 1925-1935 circa a un certo paesaggio regionalistico, o meglio borghigiano o rionale, buio, scrostato, fosco, vorremmo dire un po' düreriano: abitato da giovanotti da illustrazione di libro di magia, da vecchie streghe spolpate e matte – Pezzani, Tessa, Rossato, anche certo Giotti -, per cui non si può fare a meno di pensare all'Irlanda di Yeats e Synge.[7]

Pasolini tornerà nuovamente sul carattere regionale dei testi di Yeats in *Passione e ideologia* precisamente nelle righe dedicate ai richiami letterari presenti nell'opera di Francesco Leonetti: «bisogna anche aggiungere […] il "regionalismo" così poetico – certo più alto di quello di Lorca - di Synge e Yeats, con tutto il linguaggio pudicamente patetico e aspro che comportava».[8] E' il folclore, o meglio, il richiamo al mito presente nell'opera yeatsiana, a catalizzare l'attenzione di Pasolini, che si concentra sugli echi e sulle evocazioni simboliche che le parole poetiche suggeriscono più che sull'elemento narrativo o sulle tematiche trattate.

Si sarà notato come Pasolini tenda ad associare al nome di Yeats quello di John Millington Synge (1871-1909). Il binomio non è affatto casuale: Synge fu un importante drammaturgo irlandese che sviluppò la sua esperienza teatrale sotto l'influenza di Yeats, il quale lo convinse a trascorrere un periodo nelle regioni occidentali irlandesi e sulle isole Aran, dove era ancora possibile trovarsi a stretto contatto con la genuina cultura irlandese e ascoltare conversazioni in lingua gaelica. Quest'esperienza stimolò Synge nell'elaborazione, nei suoi testi teatrali, di una lingua che, nonostante rievocasse il parlato, aveva gli aspetti di una vera e propria lingua letteraria.

Pasolini nutriva una profonda ammirazione anche per l'opera di Synge, che studiava e conosceva sin dalla giovinezza: Pier Paolo poté assistere ad alcune rappresentazioni dei testi dell'autore irlandese a Bologna, durante la stagione

---

[7] P.P. Pasolini, *Pamphlet dialettale*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 523.
[8] P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, ivi, p. 1191.

teatrale 1939-40, quando furono messi in scena drammi di alcuni importanti drammaturghi stranieri accettati dalla censura fascista. L'opera syngiana colpisce il giovane Pasolini tanto da spingerlo ad organizzare privatamente, con i propri compagni, letture e prove sceniche di alcune opere come *Cavalvata al mare* (1904) e *Il furfantello dell'Ovest* (1907).

Ma tornando a Yeats, vediamo come il poeta irlandese viene considerato e valutato da Pasolini in quanto autore in grado di raccontare le sua nazione attraverso un linguaggio evocativo e nello stesso tempo aderente alla realtà del paese. Entrambi quindi, davanti al problema di adottare una lingua adatta alla drammaturgia, elaborano un teatro di poesia che trova nell'oralità, propria del teatro rituale, la sua essenza: solo attraverso esso è possibile individuare la via per il necessario rinnovamento delle forme drammaturgiche. L'autore, il poeta, il drammaturgo dovrà quindi servirsi della materia classica, elemento che accomuna le diverse classi sociali, per tradurla in una forma teatrale aderente alla realtà contemporanea. Yeats traccia la via direttrice grazie alla quale è possibile sviluppare un moderno teatro di poesia su cui collocare l'esperienza di Pasolini.
Convinto del ruolo centrale che la parola dovesse rivestire nel teatro, ecco che Yeats si trova a dover rispondere alla problematica riguardo chi fosse il tramite capace di comunicare la potenza del testo.

Yeats impone all'attore «la massima concentrazione, sottraendogli un'eccessiva mimica e movimento e richiedendogli un'attenzione al fluire ritmico del verso che sottolinea con la metrica il proprio essere verso, e dunque fraseggio artificiale».[9] L'attore, come fosse un rapsodo, attraverso la sua voce e i suoi movimenti, doveva contenere nella sua *performance* i cardini dell'arte teatrale, rispettando il ritmo dettato dal verso stesso e limitando il più possibile il gesto:

> Un attore dovrebbe capire come discriminare cadenza da cadenza, ed accarezzare così i lineamenti musicali del verso. […] Dobbiamo liberarci di tutto ciò che è movimento eccessivo, di tutto ciò che distoglie l'attenzione dal suono della voce e da quei momenti di intensa espressività, raggiunta sia attraverso la voce che attraverso le mani; dobbiamo di tanto in tanto eliminare il movimento che si rivolge agli occhi e sostituirgli quello più nobile che si rivolge al cuore.[…] La recitazione nel teatro greco fu grande

[9] S. Casi, *I teatri di Pasolini,* cit., p. 189.

> perché fece tutto con la voce, e la recitazione moderna può essere grande purché faccia tutto con la voce e con il movimento.[10]

In Italia si è verificato un rinnovato interesse per l'opera yeatsiana soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta, sia da parte della critica sia dell'editoria, con la pubblicazione di circa settanta titoli, tra ristampe e edizioni di opere inedite in lingua italiana, nell'arco di un decennio.[11] Nel nostro Paese, sono state messe in scena sporadicamente opere yeatsiane senza mai godere però di ampio successo: la parola yeatsiana, soprattutto se tradotta, «pur tanto ammaliatrice sulla pagina, manca sulla scena di forza vitale, si disperde e svanisce in una nebbia di simboli».[12]

Sappiamo, infatti, che le proposte teatrali in versi non riuscirono a determinare quella radicale riforma culturale auspicata negli scritti teorici e nei testi teatrali, ma entrambi gli autori si avvicinarono all'arte scenica con animo proprio di poeta lirico, «insofferente di parti strutturali, di caratterizzazioni, di precisazioni realistiche e naturalistiche che limitassero temporalmente e spazialmente quei problemi fondamentali e quegli atteggiamenti essenziali della condizione umana».[13]

Non bisogna trascurare anche l'altro importante significato di queste esperienze artistiche, cioè l'aver saputo trasformare il teatro in un'arma di polemica, in uno strumento di critica sociale. Sia nelle opere drammaturgiche yeatsiane, sia in quelle pasoliniane è, infatti, sempre presente il carattere politico e polemico proprio dell'antico teatro della *polis*, che si traduce in una perpetua opposizione nei confronti dell'opinione pubblica, conservatrice e poco illuminata.

Yeats ebbe come erede nel teatro di poesia in lingua inglese un poeta che riuscì con la sua opera a farsi portavoce di un'intera epoca: T.S. Eliot (1888-1965). L'autore statunitense esaltò sempre l'opera dell'autore irlandese,

---

[10] Citato in ivi, p. 189.
[11] Per una bibliografia dettagliata delle traduzioni delle opere di Yeats, fino ai primi anni Novanta, si veda: C. de Petris (a cura di), *Yeats oggi. Studi e ricerche*, Roma, pubblicazione del Dipartimento di letterature comparate della Terza università degli studi di Roma, 1993. Per una bibliografia aggiornata si veda anche F. Luppi, *Cerimonie e artifici nel teatro di W. B. Yeats*, cit. Vale la pena ricordare anche la traduzione ad opera di Eugenio Montale della poesia *L'indiano all'amata*, in E. Montale, *Quaderno di traduzioni,* Milano, Meridiana, 1948, pp. 124-127.
[12] C. de Petris, *Yeats in Italia negli anni '80 e '90*, in Id., *Yeats oggi. Studi e ricerche*, cit. p. XVI.
[13] G. Lunari, *Il teatro irlandese*, Milano, Nuova Accademia, 1961, p. 108.

considerato uno dei più stimati maestri della produzione letteraria anglofona, sia sul versante teatrale sia su quello poetico. Nel primo Novecento, in tutto il mondo anglosassone, molti poeti che si cimentarono nella drammaturgia, elaborando drammi prevalentemente in versi, in cui il testo e l'autore rivestivano un ruolo di primaria rilevanza. Questo filone letterario diede risultati non del tutto all'altezza delle considerazioni teoriche dalle quali scaturivano, poiché gli autori finirono per perdere di vista il punto focale, cioè il tentativo di portare il testo in versi al centro della rappresentazione teatrale, affidando alla pagina e non al palcoscenico i momenti più alti della loro produzione.

In questi stessi anni, accanto al successo del dramma in versi cominciò a svilupparsi nel panorama inglese anche il teatro religioso: «a partire dalla rappresentazione di *Everyman*[14] nel 1901, assai numerose furono le messe in scena, più o meno corrette filologicamente, dei *miracle plays*, cioè del repertorio del teatro religioso medievale».[15] Il regista teatrale E. Martin Browne fu nominato direttore del festival di Canterbury, il più rinomato festival religioso e chiese a T.S. Eliot di stendere i dialoghi per una sacra rappresentazione contemporanea. Da qui nacque l'opera *The Rock*, ma prima facciamo qualche passo indietro alle radici della formazione teatrale del poeta statunitense.

L'interesse e la propensione per la forma drammatica hanno, da sempre, caratterizzato tutta la produzione letteraria di T. S. Eliot sia nel riecheggiare della sonorità della lingua parlata nella sua poesia, sia nel frequente uso di soluzioni appartenenti al genere drammatico, come stralci di conversazioni e forme monologanti. Nelle sue opere teatrali, Eliot sceglie il verso al posto della prosa per confermare l'idea che il mezzo ideale per comunicare sia la poesia supportata dalla recitazione. C'è in questi testi, una piena corrispondenza tra forma e contenuto: solo il teatro in versi e quindi la poesia drammatica combinata con l'azione scenica, poteva esprimere i valori spirituali e i sentimenti che costituiscono la vera essenza dell'uomo, il quale rischia di spegnersi nella

[14] Nel Quattrocento, in Inghilterra, il teatro a carattere religioso raggiunse la sua massima fioritura. Durante il Medioevo era abitudine del clero organizzare nelle feste più importanti rappresentazioni di episodi biblici, chiamate *miracle plays*. All'interno di questo filone si sviluppò la cosiddetta *morality*, cioè una rappresentazione allegorica che tratta dell'eterna lotta tra bene e male, tra vizi e virtù dell'essere umano. *Everyman* è la *morality* più famosa e ha come protagonista un cristiano tipico di fronte al dramma della morte.
[15] P. Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento,* Torino, Einaudi, 1992.

brutalità e nell'apatia. Eliot cominciò ad avvicinarsi alla pratica teatrale forte della convinzione che solamente il palcoscenico fosse in grado di comunicare «il conflitto interiore dell'uomo moderno, nell'istante in cui prendeva coscienza dei valori più alti al di fuori della sua esperienza quotidiana».[16] Eliot riteneva, infatti, la prosa incapace di restituire un'idea reale e veritiera di quei sentimenti indefiniti e nascosti che si annidano nella sfera emotiva che oggi definiremo inconscia. Solo un teatro in versi poteva esprimere questi sentimenti propri dell'animo umano.

Il pubblico anglofono, grazie all'importante tradizione inglese della declamazione del verso sin dai tempi del *black verse* di Shakespeare, era più educato e abituato ad assistere ad un spettacolo teatrale con un testo di un certo livello, aulico, ricercato, meno fluido. Nonostante la propensione del pubblico nei confronti del dramma in versi, Eliot volle elaborare un suo personale linguaggio per accattivarsi l'attenzione di un'ampia platea: decise di scrivere drammi usando una lingua che riconducesse la memoria dell'auditorio ad una sfera "familiare" e conosciuta, cioè quella del dramma da salotto, senza però danneggiare e offuscare l'intensità poetica e la portata emotiva del testo. Attraverso una rivisitazione ironica del parlato, Eliot elaborò un linguaggio capace di trasferire nella dizione alta della lirica quella bassa della quotidianità, scrivendo dialoghi in versi che nella sintassi, nel vocabolario e nelle cadenze non differivano molto dalle forme del parlato; fu questa la geniale trovata stilistica che gli permise di portare in scena personaggi attuali, in grado cogliere la verità nascosta delle cose seguendo le leggi emotive spesso estranee alla mente. «Al contrario di Yeats, Eliot persegue una sorta di mimetizzazione del verso che si trova a dover assumere, anche nella recitazione, un ritmo prosastico».[17]

Le controverse scelte drammaturgiche eliotiane non riuscirono (e spesso non riescono tutt'ora) a conquistare i consensi unanimi della critica che manifestò sempre uno scarso entusiasmo nei confronti del carattere sperimentale di queste opere.

Come per Pier Paolo Pasolini anche per Eliot fu una convalescenza (conseguenza di un forte esaurimento nervoso e trascorsa tra Margate, nel Kent, e

---

[16] G. Melchiori, *I funamboli,* Torino, Einaudi 1974, p. 162.
[17] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 189.

Losanna, dove fu ricoverato in una clinica, negli anni 1921-1922)[18] l'evento che lo spinse ad abbozzare il suo primo e incompiuto tentativo di scrittura teatrale (*Sweeney Agonistes*). Il teatro rappresenta quindi una rinascita, una pulsione in grado di far riemergere gli autori segnati dalla sofferenza del corpo e dell'anima. Cade nello stesso periodo la forte esigenza di rinnovamento avvertita dall'autore statunitense:

> La letteratura contemporanea è confusa da una lotta per la sopravvivenza condotta attimo per attimo; ma giunge il momento in cui si rende necessaria un'analisi dei principi. Io credo che il teatro abbia raggiunto un punto in cui dovrebbe aver luogo una rivoluzione dei principi.[19]

L'approdo al teatro non deve però in nessun caso essere considerato come una sorta di epifania o di vezzo artistico da parte del poeta statunitense poiché la scrittura drammatica è il frutto di un attento studio teorico e di un'approfondita e illuminata lettura dei grandi classici: dall'immancabile teatro greco a quello elisabettiano che conta autori della portata di Shakespeare, Marlowe, Massinger.

Il profondo impegno e l'assiduo studio spinsero Eliot verso il complesso tentativo di individuare un'alternativa adeguata al teatro di prosa, in grado di conferire tono poetico alla scena senza cadere nella tentazione di dover trovare il nuovo ad ogni costo. Il poeta statunitense si trovò così a dover constatare che le strade percorse dal teatro tradizionale, sia dal punto di vista formale che tematico, risultavano superficiali, poco introspettive e fuorvianti, producendo un teatro in cui il verso perdeva la sua essenza poetica.

Eliot invece elaborò testi teatrali in cui «il rapporto poesia-azione è stabilito dall'interno secondo la legge della necessità espressiva dell'emozione che motiva l'azione e la poesia insieme».[20] L'esperienza poetica già maturata dall'autore lo spinge a sperimentare una forma dimessamente aulica e ricercata,

---

[18] Il 1922 è anche l'anno della prima pubblicazione di *The Waste Land*, il capolavoro poetico di T.S. Eliot, in cui l'autore attraverso un recupero di antichi miti sottratti alla storia culturale del passato letterario, racconta un presente desolato in cui si aggira l'uomo moderno. Il poemetto è frutto di una lunga gestazione, costellata di ripensamenti e correzioni.
[19] T.S. Eliot, *Four Elizabethan Dramatist*, citato in F. Ferrara, *Il teatro di T. S. Eliot*, Napoli, Pironti e Figli, 1961, p. 14.
[20] Ivi, p. 15.

scandita da un ritmo convulso e definito, per raccontare la desolazione dell'universo e l'assurdità del vivere umano.

Per concepire la sua seconda opera teatrale, Eliot attese circa dieci anni dopo il tentativo di *Sweety Agonistes*. Infatti, la stesura di *The Rock*, di cui già si accennava, risale al 1934. In questo arco di tempo si colloca la crisi spirituale «che portò Eliot a rivedere tutte le sue posizioni e ad adottare una visione ben più solida e casta che non esclude la precedente ma la vede come una fase necessaria ma non conclusa, esistente e unica».[21] *The Rock* rappresenterà proprio la sintesi delle frenetiche riflessioni del suo autore ed è attraverso un testo teatrale quindi che Eliot riesce a schematizzare le diverse correnti di pensiero e i differenti riferimenti, sia sul piano religioso, intimo e personale sia su quello poetico e letterario, che lo hanno portato all'elaborazione di un piano artistico coerente e compatto:

> Vent'anni fa mi fu commissionato un dramma in forma di *pageant* che doveva intitolarsi *The Rock*. L'invito a scrivere le parole per questo spettacolo… giunse in un periodo in cui mi sembrava di aver dato fondo ai miei limitati doni poetici e di non aver più nulla da dire. In tali momenti ricevere la commissione di scrivere qualcosa che, buono o cattivo, dev'essere consegnato entro una certa data, può aver l'effetto che un vigoroso colpo di manovella ha talvolta su di un'automobile quando la batteria s'è scaricata.[22]

La minuziosa ricerca di una forma teatrale nuova da parte di Eliot era anche finalizzata ad ottenere quella presa di contatto con il pubblico ritenuta essenziale per la completa riuscita dello spettacolo.

Nei saggi e negli articoli pasoliniani ricorre frequentemente il nome di T. S. Eliot, soprattutto riguardo alla sua parabola lirica considerata un importante punto di riferimento da numerosi e importanti autori del Novecento italiano.[23] Da non dimenticare anche la traduzione pasoliniana in friulano della poesia di Eliot

---

[21] Ivi, p. 30.
[22] T. S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*, citato in ivi, p. 31.
[23] «Per il mio poema ho riletto Eliot e varie antologie di poeti inglesi. Ho reimparato molte cose. […] Un articolo di Eliot su Milton, mi ha chiarito qualche idea. Il mio macheronico mi ha fatto nausea; ho tagliato interi sterpi di versi, ho fuso insieme più strofe»: P. P. Pasolini *Diario del poema*, in Id. *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 873.

Death by water[24] e le citazioni eliotiane in *Amado mio*, che insieme anche a numerosi altri richiami letterari viene proposto come contrappunto o commento esemplare ai singoli episodi. Poco sappiamo invece della considerazione e delle letture pasoliniane riguardo alle opere teatrali. Ma ciò che ci interessa è inserire il teatro in versi pasoliniano all'interno di questa ricca ed illustre tradizione europea che stiamo delineando e di cui Eliot è uno dei massimi esponenti, mirata ad un rinnovamento culturale globale e non ad uno sterile recupero della drammaturgia antica. Rispetto a quello di Eliot, il teatro pasoliniano è incappato spesso in difetti d'azione che hanno portato la critica a non apprezzare le scelte dell'autore o meglio a non comprenderle fino in fondo, relegandolo a vezzo poetico di un artista poliedrico. «La forza innovativa e di respiro internazionale di questa concezione viene misconosciuta nel momento in cui si innesta su una tradizione nostrana tutt'altro esemplare», devota alle prose di maestri intoccabili come Goldoni, Machiavelli, Manzoni e, in particolare, Pirandello[25] che dopo aver sconvolto i palcoscenici d'Italia, si rivela invece negli anni Sessanta come un insormontabile ostacolo da superare per le nuove esperienze drammaturgiche che finivano erroneamente per intendere l'opera pirandelliana unicamente come espressione della dialettica borghese. Pasolini intende superare, senza bisogno di dimenticare, la lezione dei classici per sperimentare un teatro di più ampio respiro che possa aprire gli occhi del pubblico attraverso una rivoluzione che investa tutti gli elementi della scena: dalla lingua all'annullamento della scenografia, dalla *performance* attoriale alle scelte registiche. Dalla drammaturgia eliotiana, Pasolini tenta di recuperare il ritmo prosastico e di trasferirlo nei suoi drammi, nonostante l'elemento poetico rimanga sempre fortemente marcato e autonomo rispetto alla prosa. Ad accomunare Pasolini e Eliot è quindi ancora una volta l'elemento linguistico e la scelta di adottare un lingua antagonista a quella recitata negli spettacoli tradizionali ed è proprio questo il carattere che garantisce l'esatta definizione di *nuovo* teatro quando si parla della drammaturgia pasoliniana: Pasolini infatti «rilancia portando il traguardo del *nuovo teatro* molto oltre

[24] Ivi, pp. 1462-1453.
[25] Stefano Casi riconduce la forza dello sperimentalismo del teatro pasoliniano proprio nell'interpretazione dell'attore, così consono alla recitazione della prosa d'autore dall'essere disabituato e distante dallo studio del verso teatrale.

l'orizzonte al quale non solo le scene tradizionali ma anche quelle sperimentali riescono a guardare: proiettando il *suo* nuovo teatro ben oltre gli anni '60, verso un'epoca in cui nuovi attori sarebbero stati in grado non solo di comprenderlo ma soprattutto di *comunicarlo*».[26]

Tutti elementi che suggeriscono la giusta considerazione e collocazione delle tragedie pasoliniane, vicine alle sperimentazione novecentesche più che alle tragedie greche.

I punti centrali trattati da Eliot nei suoi testi teorici e drammatici sembrano tornare nelle dottrine pasoliniane: l'idea del dramma poetico, il difficile rapporto tra poesia e teatralità, il problema di individuare una forma adeguata per un testo drammatico e la questione della dizione e della recitazione da parte dell'attore. Gli esiti cui giungono gli autori risultano comunque abbastanza dissimili: Eliot predilige un teatro che possa conquistare il pubblico, elaborando una personale forma di scrittura poetica nuova ma che conserva l'elemento prosastico; Pasolini invece, con i suoi lunghi versi poetici non riesce, o meglio, non intende sintetizzare, per sua stessa ammissione, poesia e prosa[27] conferendo quindi alla recitazione un ritmo più macchinoso e inusitato.

L'attenzione per il teatro tende a farsi centrale nel clima di fermento e di rivoluzione culturale che investe il primo Novecento fino ad estendersi a diverse tipologie di generi e di soluzioni nei decenni successivi. Il sogno pasoliniano di un teatro in versi capace di rinnovare il panorama artistico italiano e di risvegliare la poeticità del testo ha avuto illustri antenati nella drammaturgia europea: dalle sperimentazioni anglosassoni appena indagate, al meno fortunato filone espressionista tedesco, in cui il verso viene adottato per rompere definitivamente le leggi dettate dal teatro naturalistico e permettere all'autore di esporsi maggiormente. Quest'ultima corrente artistica non ebbe importanti drammaturgi ma aprì la strada all'autore a cui dobbiamo la più originale e rivoluzionaria idea di teatro del secolo: Bertolt Brecht.

---

[26] Ivi, p. 191.

[27] In una lettera indirizzata ad Allen Ginsberg Pasolini ammette di non voler privare la poesia della suo stato di autonomia: «Non riesco a mescolare la prosa con la poesia», cfr. P.P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, cit., p. 631.

4.2.2 IL TEATRO TEDESCO: IL MAESTRO BERTOLT BRECHT E IL TEATRO DOCUMENTARIO DI PETER WEISS

Il teatro di Bertolt Brecht (1898-1956) nasce e si sviluppa in Germania dalle ceneri del teatro espressionista, da cui riprende, soprattutto nei primi tentativi, tematiche, strutture e atmosfere per poi superarle e dimenticarle nella sua seconda stagione in cui l'autore può finalmente proporre la propria personale e rivoluzionaria idea drammaturgica che lo consegnerà alla storia come uno dei più illustri (e rappresentati) maestri dell'arte teatrale.

Sfacciatamente antitradizionale, anarchico *bohèmien* di provenienza borghese e cattolica, Brecht comincia sin da giovanissimo a comporre canzoni e poesie antiretoriche mosse da un forte sentimento di ribellione nei confronti della società e delle convenzioni. I suoi punti di riferimento negli anni giovanili sono poeti e giornalisti antiaccademici come: Heine, Wedekind, Morgenstern.

I primi decenni del Novecento rappresentano per la Germania un momento di particolare vivacità culturale: fino ad allora gli autori tedeschi erano soliti ispirarsi ancora agli scrittori tardo-romantici ma, nell'arco di pochi anni, la vita intellettuale cominciò a superare l'imperante cultura reazionaria promuovendo e organizzando sperimentazioni e studi in diverse discipline. Le barriere del provincialismo crollarono e le innovative correnti narrative e artistiche provenienti dall'estero cominciarono a suscitare autentica curiosità:

Dalla Russia, dai paesi scandinavi, dall'Inghilterra, dalla Francia e dall'America, nuovi elementi fecondatori, favoriti dallo spirito dell'epoca, trovarono un terreno pronto ad accoglierli. Le opere di Tolstoj e di Dostoevskij, di Ibsen e di Strindberg, di Zola e dei simbolisti francesi, di Bernard Shaw e Walt Whitman, l'arte degli impressionisti francesi e dei post-impressionisti: tutti aprirono una breccia nelle mura del passato, sradicarono tradizioni e stimolarono una nuova creatività. Orizzonti mai sognati parvero aprirsi, e problemi mai immaginati cominciarono a delinearsi.[1]

[1] F. Ewen, *Bertolt Brecht. La vita, l'opera, i tempi*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 20-21.

In questa vivacità culturale, Brecht si avvicina alla pratica teatrale ma l'esperienza di vita che lo convince a sperimentarsi come drammaturgo è la guerra. L'autore, infatti, trascorre un periodo al fronte, come infermiere, durante la Grande Guerra, evento che lo colpisce duramente e che ritroveremo nelle sue prime opere.

Comincia a prendere confidenza con la pratica teatrale grazie alla frequentazione del teatro di Monaco di Baviera Munchner Kammerspiele, diretto da Otto Falckenberg (1922-24) per diventare poi *Dramaturg* presso Reinhardt, a Berlino nel 1924.

A questo punto Brecht inizia la sua lunga attività autoriale che lo porterà alla composizione di diciannove opere teatrali, più una serie di progetti abbozzati e mai portati a termine in cui realizzerà il suo «meraviglioso, cristallino stile, tutto aderenza lineare alla realtà eppure trasfigurato in un limpido alone di canto, che sarà, con quello di Thomas Mann e di Kafka, uno dei tre miracoli di chiarezza e di poesia che la prosa tedesca ci abbia dato in questo secolo».[2]

A Brecht si deve l'elaborazione del cosiddetto teatro epico,[3] con cui intende accantonare il sentimentalismo dominante nel vecchio teatro tedesco per instaurare un razionalismo critico aderente alla realtà e risvegliare le anime di un pubblico sopito che assisteva passivo ad uno spettacolo piatto, chiuso nella sua perfezione illusionistica e nella sua verità assoluta. Brecht volle proporre un'atmosfera e un'intensità drammatica totalmente opposti alla concezione precedente:

"Sveglia!", grida questo rivoluzionario del teatro, e accende i lumi in sala, installa scomodi sedili di legno in platea, rende ostentatamente visibili il parco lampade e i cambiamenti di scena: scene di sé nude, semplicissime o volutamente deformate; mai tali, insomma da farci credere che vediamo il vero luogo dell'azione, ma da renderci, anzi, sempre consapevoli che siamo a teatro. [...] Quanto agli attori, non devono mirare a identificarsi col personaggio, ma a "recitarlo", cioè a farcelo vedere con un certo distacco, a "citarne" i gesti e le battute.[4]

---

[2] I. A. Chiusano, *Il teatro tedesco da Brecht a oggi*, Bologna, Cappelli, 1964, p. 14.
[3] Il significato del brechtiano teatro epico è quindi opposto a quello dei latini che limitano questo genere teatrale a rappresentazioni eroiche.
[4] Ivi, p. 20.

L'azione è frammentata e spezzata, la messa in scena procede a singhiozzo, interrotta da continui intermezzi (con l'ingresso di cartelli esplicativi), è scomposta in modo che ogni singola scena possa essere compresa e vissuta dal pubblico. L'autore segue, con razionalità, un procedimento non tradizionalmente aristotelico ma piuttosto narrativo, come fosse un romanzo o un racconto.

Brecht alimentò sempre le sue teorie innovative grazie al costante rapporto mantenuto con alcuni classici del teatro, come Shakespeare, gli Spagnoli del Siglo de Oro e le rappresentazioni spettacolari provenienti dal mondo orientale; mentre tra gli autori del Novecento possiamo riscontrare influenze della lezione di Pirandello, di Claudel e del suo conterraneo Erwin Piscator (1893-1966), che per primo, in Germania, propose un teatro politico e documentario.

Riflettendo sui modelli e sulle letture brechtiane non si può prescindere dallo studio approfondito della dottrina e della filosofia comunista, grazie alla quale Brecht sviluppò una formazione politica e ideologica che influenzò la sua opera artistica tanto da avviare un genere teatrale, il cosiddetto *Lehrstuck*, che consisteva in un dramma didattico, un'opera didascalica, di stampo propagandistico, considerata una sorta di lezione di marxismo, in cui era limitato al minimo l'allestimento scenico. Questi drammi appartengono al periodo a cavallo tra gli anni Venti e Trenta; di lì a poco la salita al potere di Hitler e l'affermarsi del nazismo in Germania determinerà la fine del soggiorno di Brecht nel suo paese natale e la scelta della via dell'esilio vissuto tra la Danimarca, la Finlandia e gli Stati Uniti per poi tornare in Europa nel 1948, in Svizzera. Fa ritorno nella Berlino Est della Repubblica Democratica Tedesca in cui potrà finalmente realizzare il sogno di avere un proprio teatro (1949).

La lotta al nazismo, dittatura che Brecht interpreterà come una drammatica forma degenerativa del capitalismo borghese, darà i suoi frutti in termini artistici con la produzione di opere politiche che rappresentano il dramma della Germania e la follia dell'ideologia del Terzo Reich (*Teste tonde*, 1934; *Terrore e miseria nel*

Terzo Reich, 1938; *I fucili di mamma Carrar*, 1937; *S. nella seconda guerra mondiale*, 1943 e l'opera postuma *La resistibile ascesa di A. U.,* 1941).[5]

Appartengono agli anni dell'esilio anche le opere considerate i veri capolavori del teatro brechtiano come *Vita di Galileo* (1939) e *Madre Coraggio e i suoi figli* (1938-39), lontani sia dal cinismo e dall'anarchismo del primo Brecht sia dal comunismo dottrinale dei *Luhrstuck*.

Le prime opere brechtiane rappresentate in Italia furono *Un uomo è un uomo* e *Madre Coraggio*, dirette rispettivamente da Gianfranco De Bosio a Padova e da Lucignani a Roma, nel 1953. Le rappresentazioni furono però di stampo sperimentale, tanto che non ebbero quell'impatto dirompente e quel successo che toccherà invece tre anni più tardi con la messa in scena de *L'opera da tre soldi*, con la regia di Giorgio Strehler al teatro Piccolo di Milano, regista che, come abbiamo visto, da questo momento in poi non abbandonerà più l'opera dell'autore tedesco.[6]

E' quindi tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta che l'opera di Brecht si impone al centro del dibattito culturale italiano: l'elaborazione del dramma epico e del concetto di straniamento legata all'ideologia marxista comunista e all'anarchica genialità dell'autore, conquistarono pubblico e critica tanto da dar vita a quella che è stata definita da Roberto Tessari, una vera e propria «moda brechtiana: tale da ingenerare sovente, al di là degli esiti conseguiti da Strehler, vaghe ricette di drammaturgia didattico politica, di recitazione non-immedesimata e di effetti scenici 'estranianti'»,[7] corrente che non si esaurirà nell'arco di un breve periodo ma che si protrarrà fino agli anni Ottanta rendendolo uno degli autori più rappresentati e celebrati nel nostro Paese.

Il legame tra Brecht e l'Italia è però più complesso di quanto può sembrare:

---

[5] Per le opere teatrali brechtiane si veda: B. Brecht, *I capolavori di Brecht,* vol. 1-2, Torino, Einaudi, 1963.

[6] Pasolini non apprezza le versioni strehleriane di Brecht: «Non apprezzo ciò che fa Strehler. Perché coltiva una forma di accademismo contemporaneo che non mi piace. Ha codificato, secondo me, una sorta di Kitsch teatrale, una forma di gusto moderno e del tutto esteriore, dove tutto è improntato a una bellezza prevedibile, leccata, tale da non sorprendere nessuno. Non si tratta, certo, dell'accademismo tradizionale, fatto di piattezza e di pompierismo, ma il risultato non è molto diverso». Cfr. P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1523.

[7] R. Tessari, *Il teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 91.

> Il drammaturgo di Augusta ha avuto con l'Italia il rapporto che un intellettuale fortemente ideologizzato poteva avere con un paese che del primato dell'ideologia per molto tempo ha fatto la propria bandiera; che nella divisione ideologica ha fondato troppa parte della propria cultura; e nel quale pochi ma fortissimi intellettuali hanno segnato l'atmosfera di irrimediabile nostalgia per un comunismo mai realizzato politicamente e dunque trasferito- con un meccanismo da *transfert* psicanalitico – in ambito culturale, mantenendo di quello l'intolleranza, la vocazione totalitaria, l'intransigenza esclusivista della pratica del modello politico.[8]

Fino ad oggi si contano circa 1400 pubblicazioni italiane (tra traduzioni, commenti, saggi ed edizioni) relative all'opera di Brecht, di cui circa l'80% uscite nell'arco di tempo che va dagli anni Sessanta ai primi anni Ottanta.

Il mio obiettivo è quello di verificare come e quanto abbia inciso il pensiero di Brecht nel teatro italiano del secondo Novecento ma in particolare, nell'esperienza di Pasolini che, seppur riconoscendo la grandezza e la genialità dell'artista, sente ad un tratto l'esigenza di liberarsene per potersi rinnovare, come se il viscerale legame tra le rappresentazioni nostrane e il teatro brechtiano, da sempre considerato un teatro nuovo, impedisse ora un vero rinnovamento culturale. Così Pasolini lo cita nel suo *Manifesto*:

(In tutto il presente manifesto, Brecht non verrà mai nominato. Egli è stato l'ultimo uomo di teatro che ha potuto fare una rivoluzione teatrale all'interno del teatro stesso: e ciò perché ai suoi tempi l'ipotesi era che il teatro tradizionale esistesse [e infatti esisteva]. […] Ai tempi di Brecht, si potevano dunque operare delle riforme, anche profonde, senza mettere in discussione il teatro: anzi, la finalità di tali riforme era di rendere il teatro autenticamente teatro. Oggi, invece, ciò che si mette in discussione è il teatro stesso: la finalità di questo manifesto è dunque, paradossalmente, la seguente: il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è.
Comunque questo è certo: che i tempi di Brecht sono finiti per sempre.)[9]

---

[8] S. Bartolini, *Brecht in Italia*, in «Cultura tedesca», 36, Roma, Carocci, 2009, pp. 29-30.
[9] P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., pp. 2481-2482.

Brecht rappresenta un punto di riferimento per le avanguardie dei primi anni Sessanta, influenzando esperienze importanti come quella del Living Theatre o di Peter Brooks. Non a caso l'interesse nei confronti dell'opera brechtiana si accende in Pasolini proprio nel momento in cui emergono i diversi tentativi di teorizzare un nuovo teatro ed esplode il successo e il proliferarsi delle avanguardie. In Italia l'attenzione nei confronti dell'opera brechtiana appare sempre legata alla sfera ideologica e politica[10] più che a quella strettamente poetica. In un certo senso la stessa sorte toccò anche al poeta friulano ma, per quanto riguarda la drammaturgia, la scoperta dell'opera brechtiana indica a Pasolini una via per superare la crisi sia ideologica che artistica in cui versano gli intellettuali di sinistra: «il caso Brecht si prestava a dare sostanza alla posizione di Pasolini che cercava un impegno che tenesse conto dei problemi di senso e di forma».[11] Nel *Manifesto* Pier Paolo antepone al drammaturgo tedesco la lezione di Majakovskij e di Esein[12] ma nella sostanza, definendo la sua posizione teorica, tiene sempre a modello il teatro didattico dell'ultimo Brecht, teso quindi a imporre al pubblico quesiti e problemi attuali, politici e sociali. Il riferimento, seppur celato, alle teorie brechtiane permette a Pasolini di prendere maggiormente le distanze dalle avanguardie e di sviluppare la sua personale riflessione critica che, paradossalmente, proprio per la sua complessità e singolarità non venne accolta con entusiasmo ma anzi additata come reazionaria. Il suo pensiero lo conduce ad affrontare problematiche riguardo la linearità della narrazione senza dover però rinunciare ad un racconto impegnato che indagasse sulla realtà sociale.

E' ancora grazie a Brecht che Pier Paolo scopre la varietà di codici e di trasformazioni che il teatro offre, in quanto «dimensione ibrida e popolare in cui si sperimentano dispositivi drammaturgici che destrutturano lo spettacolo mediante l'inserimento di materiale eterogeneo, come nel cabaret».[13] Il

---

[10] Si veda l'*excursus* nella rassegna stampa in occasione del cinquantenario della morte di Brecht raccolto da Bartolini in S. Bartolini, *Brecht in Italia*, cit., pp. 29-37.

[11] V. Valentini, *La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini*, in A. Canadè (a cura di), *Corpus Pasolini*, Cosenza, Pellegrini, 2008, p. 209.

[12] «Non fraintendete. Non è un operaismo dogmatico, stalinista, togliattiano, o comunque conformista, che viene qui rievocato. Viene rievocata piuttosto la grande illusione di Majakovskij, di Esein, e degli altri commoventi e grandi giovani che hanno operato con loro in quel tempo. Ad essi è idealmente dedicato il nostro nuovo teatro», cfr. P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2488.

[13] V. Valentini, *La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 210.

riferimento a questo genere teatrale non è affatto casuale: è infatti attraverso la già citata interpretazione di Laura Betti nei *Sette vizi capitali* di Brecht (con Carla Fracci e per la regia di Luigi Squarzina, all'Eliseo di Roma, nel 1961) che Pasolini entra per la prima volta veramente in contatto con l'opera del drammaturgo tedesco. L'incontro avviene quindi in un secondo momento rispetto al grande dibattito che l'opera brechtiana aveva scatenato nei teatri italiani; l'impatto originario si verifica, infatti, in maniera del tutto singolare, non tramite le letture intellettuali della cultura di sinistra o le rielaborazioni tradizionali di Giorgio Strehler ma bensì attraverso l'interpretazione di un'attrice poliedrica e anticonvenzionale come Laura Betti, a metà strada tra il cabaret, il teatro e la canzone, in grado di sperimentare una varietà di codici interpretativi e recitativi come la musica e la danza:

> Nei *Sette vizi capitali* Pasolini rinviene una funzione simbolica e ideologica analoga a quella scoperta nell'*Orestiade*, ma con alcune novità formali che spingono più avanti il suo pensiero, portandolo ad analizzare con maggior libertà gli elementi in gioco nel codice teatrale. […] *I sette vizi capitali* gli suggeriscono uno slittamento dal massiccio teatro politico eschileo a un più guizzante e ironico teatro ideologico brechtiano. Senza dichiarare un'adesione ai contenuti di Brecht, Pasolini mostra un'adesione sostanziale alle sue invenzioni più appariscenti.[14]

Il risultato di questo cambio di rotta in termini di sperimentazione e di modelli teatrali è da individuarsi nell'elaborazione dell'opera teatrale *Vivo e Coscienza*[15], testo coreografato e musicato che, nella struttura e nella caratterizzazione dei personaggi tende a ricalcare le trovate brechtiane dei *Sette vizi capitali*, tanto che Pasolini ricerca nel compositore Bruno Madera un sodalizio artistico (mai riuscito) pari a quello che aveva legato Brecht e Kurt Weill.[16]

Torna quindi il 1963 come data cruciale per la svolta personale, intellettuale e artistica di Pasolini: è l'anno della maturità anagrafica segnata dai

---

[14] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 106.
[15] Cfr. paragrafo 1.2 della presente tesi.
[16] Kurt Weill (1900-1950) fu un importante compositore tedesco, interprete dell'impetuoso slancio verso il nuovo che animò l'arte tedesca negli anni Venti. Anche se la collaborò con Brecht è circoscritta a pochi anni, il loro sodalizio fu in grado di rivoluzionare nello spirito e nello stile il teatro musicale del Novecento, con la messa in scena di opere come *Ascesa e caduta della città di Mahoganny*, *Happy End* e *L'Opera da tre soldi*.

quarant'anni di età[17]; è l'anno della messa in discussione dei punti di riferimento intellettuali (da Gramsci al teatro tragico greco); è l'anno delle prime riflessioni sulla problematica linguistica ed è anche l'anno dell'uscita nelle sale cinematografiche de *La ricotta*, pellicola che viene sequestrata nello stesso giorno in cui esce nelle sale perché accusata di "vilipendio alla religione di stato". Tra il 6 e il 7 marzo dello stesso anno, Pier Paolo viene processato e condannato a quattro mesi di reclusione (per poi essere assolto qualche anno più tardi). Possiamo quindi fissare questa data come il momento in cui Pier Paolo concepisce per la prima volta un teatro pronto ad abbandonare il carattere politico proprio della *polis* greca (carattere che invece ha segnato maggiormente i suoi tentativi drammaturgici giovanili e da cui sicuramente tutto è scaturito) per promuovere un teatro ideologicamente schierato, aderente alla realtà sociale e alle complesse barbarie da essa prodotte. In questo articolato processo di cambiamento che porterà Pasolini al concepimento del *corpus* delle sei tragedie, Brecht svolge un ruolo fondamentale in quanto intellettuale di sinistra integrato nel sistema teatrale, che consente al poeta friulano la libertà di mettersi alla prova con una sostanziale pluricodicità e un ricercato plurilinguismo.

Dopo *Vivo e Coscienza*, il 1964 è l'anno di *Italie magique,*[18] testo in cui le influenze brechtiane vengono rilette in chiave parodistica[19] senza essere stravolte e le citazioni dell'autore tedesco entrano realmente a far parte della scena con l'ingresso sul palcoscenico di un cartello con su scritto citazione brechtiana attraverso cui l'autore introduce i propri commenti ed alcune istruzioni registiche.

L'interpretazione pasoliniana di Brecht è mediata dai saggi e dagli scritti di Roland Barthes sull'opera dell'autore tedesco: l'autore friulano riprende la riflessione del semiologo francese sul teatro a "canone sospeso" brechtiano,

---

[17] Cfr. il calligramma di *Nuova poesia in forma di rosa* aperto da una citazione ricavata da *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht, in cui Pasolini spiega come nel neo quarantenne tormentato sopravviva ancora lo spirito del ragazzo ventenne: «Il vero dolore è capire una realtà: questo mio essere / di nuovo nel '63 ciò che fui nel '43» in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. 1, cit. p. 1205; e ancora: «Quarant'anni è l'età in cui l'uomo è più "illuso", crede di più nei cosiddetti valori del mondo, prende più sul serio il fatto di dovervi partecipare, di dover impossessarmene. Il ventenne, nei confronti del quarantenne, è un mostro di realismo». In P. P. Pasolini, *Italo Calivino. Le città invisibili*, in Id. *Descrizioni di descrizioni*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, p. 1724.

[18] Cfr. paragrafo 1.2 della presente tesi.

[19] Per un'attenta analisi del recupero di elementi strutturali brechtiani nell'immagine dei protagonisti di entrambe le opere si veda: S. Casi, *I teatri di Pasolini*, pp. 105-117.

secondo cui l'autore doveva mirare ad una sospensione del significato del testo, lasciando aperte alcune problematiche proposte dall'opera stessa: «io mi domando se questo senso impegnato dell'opera di Brecht, non è in fin dei conti, a modo suo, un senso sospeso… C'è senz'altro nel teatro di Brecht un senso, un senso fortissimo, ma questo senso è sempre una domanda».[20] Lo stesso concetto viene poi ripreso nel comma 3 del *Manifesto*; poche righe dopo aver annunciato la fine dei tempi di Brecht e la necessità di superarlo, Pasolini scrive:

> vi si leggerà una preghiera: di non applaudire: i fischi e le disapprovazioni saranno naturalmente ammessi, ma, al posto degli eventuali applausi sarà richiesta da parte dello spettatore quella fiducia quasi mistica nella democrazia che consente un dialogo, totalmente disinteressato e idealistico, sui problemi posti o dibattuti (a canone sospeso!) dal testo.[21]

E ancora ne *Il sogno del Centauro* ritornerà su questo concetto, riflettendo sulla pellicola *Accattone* e prendendo le distanze però dalla concezione della sospensione del canone strettamente brechtiana:

> In effetti questa sospensione del significato è brechtiana. Ma credo di averla praticata d'istinto e, per dirla tutta, a causa del mio carattere, del mio modo di vedere le cose, che, come Lei sa, evita il giudizio morale, il giudizio definitivo, per rispetto verso un certo mistero dell'esistenza, delle cose, degli esseri. In realtà, questa sospensione del significato è abbastanza diversa da quella di Brecht. In lui l'ambiguità, è soltanto provvisoria, non rientra nel campo dell'esistenza, si risolve spesso nella storia. Al contrario, la sospensione in *Accattone* è una sospensione di carattere esistenziale; è teoricamente qualcosa che si potrebbe definire come l'astensione dal giudizio dinanzi al mistero dell'esistenza. E' la parzialità di ogni comportamento, di ogni atto umano.[22]

E' assodato quindi che il concepimento delle tragedie e il definitivo approdo pasoliniano al teatro passa attraverso l'opera brechtiana ma con questo non si vuole dimostrare una sua diretta influenza sui drammi del 1966, che sono da interpretarsi come risultato finale di una formazione drammaturgica costellata da diverse esperienze novecentesche.

---

[20] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 1422-123.
[21] P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, ivi, p. 2493
[22] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro,* cit., p. 1524.

La presenza di Brecht nell'idea pasoliniana di teatro è reale e concreta ma nel momento in cui il poeta friulano tenta davvero di mettere in scena spettacoli che possano definirsi brechtiani (cioè tra il 1963-64 con i citati tentativi di *Vivo e coscienza* e *Italie magique*, momento che può essere considerato come il più estremo per la sperimentazione del codice drammaturgico) non riconosce questa forma drammaturgica come la più idonea alla sua idea di teatro che, invece, svilupperà tra il 1966-68 con le tragedie e con la pubblicazione del *Manifesto*.

Le proposte avanzate e azzardate sotto il segno di Brecht si riveleranno, infatti, fondamentali per l'elaborazione del moderno teatro pasoliniano, poiché per la prima volta Pasolini si interroga su problematiche quali il rapporto tra parola scritta e recitata, il carattere prettamente politico e ideologico che deve caratterizzare l'opera teatrale (questo forse è l'aspetto più fortemente brechtiano riscontrabile nelle tragedie) e la volontà di concepire il teatro, strumento da sempre considerato borghese, per descrivere l'alienazione e il degrado in cui versa la borghesia.

Pasolini attraversa Brecht, lo scruta, lo ammira, lo studia, lo vede rappresentato e ne rimane affascinato, rispettando, ancora una volta, il pensiero di Roland Barthes secondo cui «chiunque voglia riflettere sul teatro e sulla rivoluzione dovrà incontrarsi fatalmente con Brecht»,[23] ma poi effettivamente lo supera e con le tragedie concepisce un teatro che non può e non vuole definirsi brechtiano.

Quasi contemporaneo al progetto tragico pasoliniano è, invece, il successo internazionale ottenuto da un altro grande drammaturgo tedesco, Peter Weiss, (1916-1982) con il suo *Marat-Sade* (il titolo per esteso è *La persecuzione e l'uccisione di Jean Paul Marat, rappresentante della compagnia teatrale dell'ospizio di Charenton, diretta dal signor de Sade* ma si usa abbreviarlo), nel 1964.[24] Weiss aveva ormai quarantotto anni[25] e in Germania il suo nome si era già

[23] R. Barthes, *I compiti della critica brechtiana*, in Id., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, p. 31.
[24] Da ricordare anche la versione cinematografica di Peter Brook del 1966.
[25] Weiss era nato a Nowawes, vicino Berlino, per poi emigrare insieme alla famiglia in Inghilterra, in Cecoslovacchia, in Svizzera e infine in Svezia, di cui divenne anche ufficialmente cittadino, senza far più ritorno nella Germania ormai contaminata dal nazismo. Fu un brillante pittore con un fondo nativo espressionista per poi virare verso il surrealismo. La consacrazione si verificò con la narrativa e poi definitivamente con il teatro ma prima si sperimentò anche come cineasta (meno noti sono i suoi film di stampo sperimentale e documentaristico, realizzati a partire dal 1952 come:

affermato grazie al consenso ottenuto con le sue prime opere in prosa di carattere sperimentale (*L'ombra del corpo del cocchiere*, 1960 e *Colloquio dei tre viandanti*, 1962) e con i testi teatrali giovanili come *La torre* (1948), *L'assicurazione* (1952) e *Notte con ospiti* (1963) in cui si riconoscono la teoria e la prassi di Artaud. La vera consacrazione arrivò però con la messa in scena del *Marat-Sade*. Dopo cinque redazioni elaborate tra il 1963 e il 1965, il dramma viene finalmente rappresentato il 29 aprile 1964 a Berlino nel teatro Shiller, con la regia di Konrad Swinarski, ottenendo subito il consenso di pubblico e critica. Lo spettacolo poteva contare su una certa spettacolarità dell'impianto scenico, sugli effetti musicali e sull'interpretazione di attori di prim'ordine.

Il dramma racconta la storia del marchese de Sade (1740-1814) che, dopo aver già trascorso molti anni in carcere venne rinchiuso, per altri tredici anni, fino alla sua morte, nell'ospedale psichiatrico di Charenton-Saint-Maurice, in cui erano relegati anche individui sani di mente ma ritenuti dannosi per la società. Il marchese de Sade, causa la sua avversione al governo napoleonico, fu infatti forzatamente ricoverato nell'ospizio dove gli fu concesso dal direttore dell'istituto, il marchese de Coulmier, di allestire una rappresentazione pubblica, per alcuni circoli esclusivi di Parigi. Lo spettacolo rievoca l'omicidio di Marat, socialista rivoluzionario, per mano di Corday. Sade agisce come fosse un vero maestro cerimoniere ma anche regista della rappresentazione e portavoce dello stesso Marat e degli altri pazienti rinchiusi.

Questo è lo scenario storico su cui Weiss costruisce la sua personale opera teatrale in cui inscena l'omicidio di Marat attraverso una combinazione perfetta di elementi primari come l'utopia della rivoluzione, il sadismo, la sessualità istintiva e distruttiva, la pazzia, o presunta tale, dei pazienti/attori dello spettacolo. Il tutto filtrato dalla tecnica, sempre efficace, del teatro nel teatro, in grado di conferire alla messa in scena un forte effetto drammatico e teatrale.[26]

Allucinazione, Movimento e interludio, *Rilievo*, *Il gabinetto del dottor Faust*, *Volti nell'ombra*, *Secondo la legge*, *La prigione*).

[26] Nella scelta di realizzare un teatro nel teatro, è possibile scorgere anche un riferimento all'opera pirandelliana, conosciuta ed apprezzata da Weiss.

Attraverso i due personaggi, Sade,[27] simbolo dell'individualismo più estremo e Marat, incarnazione del sogno rivoluzionario e socialista, l'autore crea una sanguinosa battaglia ideologica che è stata definita da Chiusano «la dialettica della disperazione […] tra i due poli dell'individualismo anarchico viscerale (leggi di Sade) e della spartana morale rivoluzionaria e comunitaria (leggi di Marat)».[28] Il cinico marchese, nichilista e passivo, diventa qui il simbolo del fallimento della rivoluzione, martire e non carnefice o complice della degenerazione sociale in atto, che non guarda alla storia ma alla natura umana, ritenuta incapace di realizzare un consistente cambiamento.

Il dramma è articolato in due atti che contano trentatré scene, giocate su tre piani temporali diversi (il 1793, anno della morte di Marat; il 1808, anno della messa in scena da parte di Sade della rappresentazione all'interno dell'ospizio di Charenton e il 1964, anno dell'opera di Weiss), in cui l'azione scenica rimane piuttosto statica, ferma, giocata tutta sul rapporto dialettico e sul contrasto delle posizioni ideologiche e morali differenti dei due protagonisti che danno il titolo all'opera. L'autore predilige una certa assenza di azione scenica che viene, infatti, continuamente interrotta da frequenti interventi di commento (ripresi dal modello brechtiano), da lunghi monologhi e da altri elementi pantomimici (colloqui, canzoni di strada, scene collettive scatenate dai pazienti), mentre il personaggio Sade analizza, scruta, commenta il senso della rappresentazione. Proprio in queste riflessioni del marchese si riassume il reale significato del dramma: l'autore intende mettere in secondo piano la verosimiglianza storica della narrazione (nonostante la gran parte delle battute di Marat siano autentiche e le fonti sulle rappresentazioni teatrali organizzate in ospizio siano attestate) in favore del valore esemplare dell'opera che ha il compito di sviscerare le problematiche sociali e politiche degli anni Sessanta. Il dramma assume quindi carattere filosofico-morale-politico attraverso il legame perpetuato tra passato-presente in cui

[27] Nel corso del Novecento si assiste ad una reinterpretazione della figura del marchese Sade, che sicuramente influenzò l'idea e la creazione del personaggio di Weiss che lo rappresenta come un personaggio in parte estremamente individualista, in parte anche socialista: «Sade era contemporaneo di Marat. Si è abbondantemente identificato con la rivoluzione, restando tuttavia un estremo individualista». Citato in M. Verdone, *Il teatro didattico di Peter Weiss*, in «Teatro contemporaneo», 8, 1985, pp. 173-174.

[28] I. A. Chiusano, *Storia del teatro tedesco moderno. Dal 1889 ad oggi*, Torino, Einaudi, 1976, p. 420.

inquadrare la problematica centrale dell'utopia della rivoluzione e del cinismo proprio della Storia. La rappresentazione è costellata di precisi riferimenti ad alcuni aspetti della società contemporanea: così come il teatro borghese rappresentava, una volta, l'aridità di un certo mondo circoscritto, ora il teatro di Weiss vuole essere specchio del mondo attuale, invitando lo spettatore a riflettere davanti alle verità e varietà psicologiche.

Rievocare l'assassinio di Marat consente a Weiss di tornare «al tempo-luogo del passato rivoluzionario, in cui si vuole giustizia sociale senza sapere come realizzarla, e si allude scopertamente a un tempo-luogo, il 1964, che però è già largamente anticipato nel Lager di Charenton e contiene in sé i due passati, quello della fede rivoluzionaria come quello della disillusione cinica».[29] Weiss intende individuare quale sia la strada attuabile nella società a lui contemporanea tramite il contradditorio scontro ideologico tra Marat e Sade. Nelle ultime battute, tuttavia, nella sentenza di Sade sembra intravedersi una possibilità anche per l'ideologia di Marat e il sipario cala su una domanda posta ai pazienti e al pubblico: «Quando imparerete a vedere? Quando capirete finalmente?»

Il teatro di Weiss, documentario e didattico, è considerato differente dal teatro prettamente politico di Erwin Piscator, in quanto predilige la dimensione verbale e l'elaborazione di un testo costruito attraverso il recupero di diversi materiali storici autentici che però non vadano ad inficiare sul carattere di finzione estetica della rappresentazione e sulle licenze poetiche dell'autore. I temi riguardano comunque le problematiche politiche attuali e il dramma della Storia recente ma il teatro documentario rinuncia alla dimensione di teatro di agitazione politica in favore della centralità della parola e dei suoi significati, riappropriandosi di una «dimensione illuministica, di un teatro, cioè, che attraverso un'efficace (in senso teatrale) presentazione della documentazione storica, vuole favorire nello spettatore e, mediante la discussione dello spettacolo, nei mezzi di comunicazione di massa nell'opinione pubblica una presa di coscienza che ne influenzi il comportamento politico».[30] Va ricordato anche che il

[29] E. Spedicato, *Peter Weiss: Marat-Sade*, in, *Il teatro tedesco del Novecento*, a cura di M. Freschi, Napoli, pubblicazione dell'Istituto Suor Orsula Benincasa, 1998, p. 243.
[30] T. Scamardì, *Il teatro del secondo dopoguerra: la Repubblica federale, la Svizzera, l'Austria*, in Id. (a cura di), *Il teatro tedesco del Novecento*, Bari, Laterza, 2009, pp. 86-87.

testo è scritto in versi, ora liberi ora sciolti, ritmati e cadenzati, che Weiss maneggia con padronanza di poeta e di musicista.

L'aspetto politico è qui sviscerato attraverso una ripresa di personaggi emblematici della storia europea, dato che garantisce l'ampio respiro del suo teatro. Weiss, nomade cosmopolita inizialmente per costrizione poi per scelta, aveva recepito le lezioni delle più importanti esperienze drammaturgiche a livello internazionale: da Brecht al Living Theatre fino ad Artaud, autori che riconosciamo anche come punti di riferimento per il Pasolini drammaturgo.

Il più evidente filo conduttore che collega il poeta friulano all'autore tedesco è la ripresa del personaggio del marchese de Sade: Pasolini trasporta nel cinema con *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), il celebre romanzo del marchese;[31] mentre Weiss rivaluta e riflette sulla figura di Sade come personaggio teatrale e storico, con il testo su cui ci siamo a lungo soffermati.

L'ultimo scandaloso film pasoliniano, considerato una sorta di disperato testamento, doveva essere il primo episodio di una più ampia *Trilogia della morte* che rinnegava la precedente *Trilogia della vita*. Per la sua pellicola, Pasolini prende a modello il romanzo del marchese *Le 120 Giornate di Sodoma* (1785), ambientato nella Francia di Luigi XIV, in cui quattro libertini si chiudono in un castello della Foresta Nera con l'obiettivo di provare godimento nel torturare trenta vittime mentre quattro narratrici raccontano aneddoti che stimolino la loro fantasia. Pasolini riporta la violenza dell'opera del Settecento nella tragedia della Storia del Novecento, ai tempi della Repubblica di Salò, in cui quattro fascisti, rappresentanti del potere (il Duca, il Presidente, L'Eccellenza e il Monsignore) si relegano in una villa nel nord d'Italia con nove fanciulli e nove fanciulle, tre meretrici/narratrici, i soldati e una pianista che accompagna i racconti. Per tutta la

[31] Pasolini definisce Sade come «il grande poeta dell'anarchia del potere […] L'anarchia degli sfruttati è disperata, idilliaca, e soprattutto campata in aria, eternamente irrealizzata. Mente l'anarchia del potere si concreta con la massima facilità in articoli di codice e in prassi. I potenti di De Sade non fanno altro che scrivere Regolamenti e regolarmente applicali». P. P. Pasolini, *Il sesso come metafora del Potere*, in Id., *Per il cinema*, vol. 2, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 2066. Sembra però non riconoscere nel marchese il talento vero dello scrittore: «De Sade non era uno scrittore di pagine, le sue pagine sono piuttosto brutte, eccettuate alcune frasi che si possono privilegiare e che sono bellissime; […] non ha la pagine, non c'era proprio la possibilità che potesse esserlo. […] Lui era uno scrittore di struttura e questa struttura della volte era abbastanza elegante, ferma, ben delineata, come per esempio nelle *120 giornate*, in cui c'era un disegno di struttura abbastanza preciso». P. P. Pasolini, *De Sade e l'universo dei consumi*, ivi, p. 3024.

durata del soggiorno, i Signori potranno disporre indiscriminatamente e liberamente della vita di tutti i membri della comunità (specialmente di quella delle giovani vittime, tutte comprese tra 15-20 anni) che a loro devono assoluta obbedienza, rispettando le leggi e gli ordini imposti, e dovranno soddisfare tutte le loro richieste e i loro desideri senza eccezioni. In caso di disobbedienza andranno incontro a terribili punizioni.

L'intenzione di Pasolini è quella di mantenere l'anima dell'opera sadiana, sia nell'essenza dei personaggi sia nell'interpretazione, così da poter creare «un legame coi nostri giorni, e De Sade viene letto in una chiave più moderna e razionale».[32] Della struttura sadiana poi Pasolini perfeziona la geografia che richiama l'Inferno dantesco: Antinferno, tre gironi (*Il girone delle Manie*; *Il girone della Merda*; *Il girone del sangue*) e l'Epilogo. Il tutto scandito da appositi cartelli che aprono ogni 'capitolo' in cui la crudeltà, la violenza e la perversione crescono in maniera esponenziale fino alle atroci torture finali e la conseguente morte delle vittime con cui si conclude la pellicola.

In un'autointervista intitolata *Il sesso come metafora del potere,* pubblicata sul *Corriere della sera*, il regista, preannunciando la violenza e la durezza della pellicola spiega che sarà «un film 'crudele', talmente crudele che (suppongo) dovrò per forza distanziarmene, fingere di non crederci e giocare un po' in modo agghiacciante»[33]. Pasolini spiega poi come in questa pellicola il sesso sia metafora del potere, o meglio, della mercificazione dell'uomo davanti al Potere consumistico. Nello stesso articolo il regista, non a caso, fa riferimento al teatro della crudeltà di Artaud: la pellicola va, infatti, collocata nello stesso filone che comprende anche opere teatrali come *Orgia* e *Porcile* (si è già parlato nel II capitolo dello scontro tra *ratio* verbale e realtà fisica del corpo che viene inscenato in *Orgia*), in cui la parola lascia spazio ai corpi, spesso nudi, torturati, sofferenti, mostrati al pubblico in tutta la loro crudezza e in cui il sesso come perversione rappresenta un vero e proprio linguaggio con le sue norme a cui far riferimento. E' lo stesso autore a spiegare, sempre nell'articolo sul *Corriere*, come e perché *Porcile* e *Orgia* rappresentino dei punti di riferimenti per *Salò:*

---

[32] P. P. Pasolini, *Il sesso come metafora del Potere,* ivi, p. 3020.
[33] Ivi, p. 2063.

> Le ricordo *Porcile*. Le ricordo anche *Orgia*, un'opera teatrale di cui ho curato io stesso la regia (a Torino, nel '68). L'avevo pensata nel 1965, e scritta tra il '65e il '68 come del resto *Porcile*, che era anch'esso un'opera teatrale. Originariamente doveva essere un'opera teatrale anche *Teorema* (uscito nel '68). De Sade c'entrava attraverso il teatro della crudeltà di Artaud, e, per quanto sembri strano, anche attraverso Brecht, autore che fino a quel momento avevo poco amato, e per cui ho avuto un improvviso, anche se non travolgente amore appunto in quegli anni antecedenti alla contestazione. Non sono contento né di *Porcile* né di *Orgia*: lo straniamento e il distacco non fanno per me, come del resto la "crudeltà".[34]

In questa auto-intervista Pasolini ci conferma la sua recezione tardiva di Brecht, nel pieno degli anni Sessanta, proprio nel momento in cui il teatro comincia a figurarsi come mezzo espressivo più efficace e dotato del linguaggio più idoneo per esprimere la repressione operata dal potere nei confronti di coloro che gli sono sottoposti (ne dà ulteriore conferma il fatto che *Teorema,* opera che spiega come il sesso in Pasolini sia sempre concepito come un linguaggio dotato di norme e un preciso sistema di segni, fosse pensato originariamente come testo teatrale).

In tutte le opere sopra citate, infatti, «i rituali della crudeltà sadica si svolgono secondo un allucinato realismo e una struttura rigida che segue un codice rigorosamente definito. L'ordine concettuale che fa da cornice all'anarchia del potere viene evidenziato dalle ripetute citazioni bibliografiche proposte nei cartelli». Nei titoli di testa di *Salò*, Pasolini inserisce una *Bibliografia essenziale* comprendente le opere di Barthes, Blanchot (interpreti di De Sade), De Beauvoir, Klossowsky, Soller; inserisce, inoltre, all'interno della pellicola citazioni di Baudelaire, Nietzsche, San Paolo, Spitzer, Huysmans e Pound.

Ancora prima di elaborare la sofferta e sofferente ultima pellicola, Pasolini si era già interessato al romanzo di Sade e, in particolare all'opera di Weiss, tanto che nella prima stesura di *Porcile*, cita il *Marat Sade*, da poco tradotto in Italia per la prima volta, inserendolo in una battuta di Julian: «Hai letto in *Marat Sade* / la descrizione che Sade fa del supplizio?».[35] Il richiamo a Weiss proprio intorno al 1967 è da considerarsi come elemento che ci permette di capire l'ampia conoscenza di Pasolini rispetto alle esperienze e alle innovazioni europee a lui

---

[34] *Ibidem*.
[35] Le note sulla prima stesura di *Porcile* sono riportate in P. P. Pasolini, *Teatro,* cit., p. 1184.

contemporanee poiché l'autore tedesco è da valutare come un possibile riferimento non solo per le tematiche affrontate nella sua opera più importante ma anche per la sperimentazione del verso legato alla tensione ideologica e politica che stava portando avanti con la sua drammaturgia. [36]

La Parola, sia in Weiss che in Pasolini, assume quindi un valore totale in quanto portatrice di verità nascoste e atroci che la mente tende ad offuscare, tanto che i protagonisti sono spesso scambiati per pazzi, malati di mente, esuli della ragione; è quello che succede a Sade nell'opera di Weiss, a Julian in *Porcile*, all'Uomo di *Orgia,* al Padre di *Affabulazione*. La scommessa dell'autore tedesco è però quella di legare la centralità del verso all'oggettività del corpo e del sangue (quello di Marat che scorrerà nella pozza in cui sta facendo il bagno) per fare un uso appropriato e completo di tutti i mezzi espressivi offerti dal teatro, dando vita a quello che lui stesso ha definito *«tehatrum mundi*». Attraverso questo l'autore può metter in scena il complesso intreccio della politica e le barbarie alle quali il mondo ha assistito silente, per interessi economici dettati dal neo capitalismo, e ricondurli al livello dell'esperienza individuale dell'oppressione e della sconfitta. Pasolini assorbe l'influenza di questa concezione drammaturgica molto più di quanto ammetta: nelle sue tragedie viene rappresentato lo scontro tra individuo e Potere e la conseguente sconfitta del singolo, così come il teatro inchiesta di Weiss e il teatro della crudeltà di Artaud avevano costretto lo spettatore ad assistere alla riduzione di ogni idea in favore della fisicità e dell'istintualità umana: «Marat, incarnazione di un potenziale rivoluzionario plebeo, si ritrova per una malattia della pelle in una vasca da bagno ed è qui che Charlotte Corday lo pugnalerà».[37]

Citiamo, infine, per completare il quadro del teatro tedesco che influenzò le riflessioni pasoliniane, anche l'opera di Heiner Müller (1929-1995), considerato uno dei maggiori artisti e sperimentatori del linguaggio teatrale nella Germania del Secondo dopoguerra. Nel suo teatro Müller riprende e ricrea tematiche legate

---

[36] L'opera di Weiss successiva al *Marat-Sade* è *L'Istruttoria,* dramma in cui l'autore compie una riuscita prova di teatro-inchiesta, riuscendo a versificare, in undici canti, i verbali del processo di Francoforte (1963-64) contro i colpevoli e i responsabili del funzionamento del campo di concentramento di Auschwitz. Anche in questo caso Weiss aggancia il verso ad importanti tematiche politiche e sociali che toccavano il Paese.

[37] K. R. Scherpe, *Peter Weiss*, in *Il teatro tedesco del Novecento*, cit., p. 233.

al mito greco e ai capolavori dell'Inghilterra elisabettina tracciando «figure sode e dense, piene di forza rattenuta, che – se anche, com'è inevitabile, non vivono mai una vita poetica del tutto disinteressata» ma servono pur sempre una certa tesi – tuttavia hanno un sapore di autentico, di sorgivo, di ruvidamente insolito che altrove non troveresti».[38] Tra le sue riscritture più significative ricordiamo il *Filottete* (scritto nel 1966 ma rappresentato per la prima volta nel 1968) di Sofocle, in cui l'autore rende il testo sofocleo più crudo e scabro, evidenziando gli aspetti più ripugnanti e sadici della vicenda. Anche la riscrittura del *Macbeth* (1972), di shakespeariana memoria, viene rielaborato in quest'ottica, sottolineando la perfidia dei personaggi e i vizi del sesso.

Dall'opera di Müller di può ricavare un parallelismo con la ricreazione del mito da parte di Pasolini, una rielaborazione finalizzata alla realizzazione di un testo teatrale distante dal teatro tradizionale, in cui il protagonista era l'eroe indiscusso della rappresentazione e più vicino al teatro classico greco in cui il personaggio appare «scarnificato dalle implicazioni psicologiche […] si presenta come *vox clamans,* come portatore di testo, all'interno di impianti strutturali 'classici' che vengono forzati e violati alla ricerca di una nuova e diversa classicità».[39] La stessa concezione tornerà anche in importanti esperienze future, tra cui citiamo quella che forse ha raccolto più di tutte l'eredità di questa corrente drammaturgica nella quale inseriamo il teatro pasoliniano; stiamo parlando dell'opera di Bernard-Marie Koltès (1948-1989), drammaturgo e regista francese che, nel suo atto unico *Nella solitudine dei campi di cotone*[40] (1986), chiarirà ancor meglio la potenzialità e la centralità della parola come motore in grado di innescare il meccanismo della conversazione, o meglio, di una sorta di monologo dialogato, fortemente letterario, che da solo tiene l'intera riuscita della messa in scena.

Ecco quindi che nella drammaturgia pasoliniana si mescolano tutti gli ingredienti che caratterizzano le diverse esperienze del grande teatro europeo: i

---

[38] I. A. Chiusano, *Storia del teatro tedesco. Dal 1889 ad oggi*, cit., p. 491.
[39] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 199-200.
[40] Si tratta di un dialogo a due voci, strutturato come fosse uno scontro, un match, giocato esclusivamente sul piano verbale tra due personaggi: un Dealer (venditore, spacciatore) e un Cliente (compratore). Il dialogo tratta questioni morali e politiche attuali quali l'indifferenza e la violenza dell'individuo verso il prossimo, soprattutto se diverso.

cartelli brechtiani (che ritroviamo anche nel *Marat-Sade*) che scandiscono la narrazione; l'uso del verso legato ad un intento etico, politico e sociale; il richiamo al teatro della crudeltà artaudiano che comporta un uso estetico del dolore, dell'orrore e della crudeltà che assumono grande rilevanza; il tentativo di dar voce a ciò che viene censurato e taciuto; il riferimento all'esperienza del Living Theatre e un legame con la tradizione e con il mondo classico considerato un'esauribile fonte da cui attingere. L'insieme di tutti questi elementi ci restituisce un'idea degli ampi confini letterari in cui circoscrivere la drammaturgia di Pasolini, teoria che si articola sempre sul concetto di contraddizione, in continua ricerca di un equilibrio tra due piani: da una parte una radicale messa in discussione dell'altro, dello spettatore, del protagonista; dall'altra quasi una sorta di confessione spudorata dell'autore, del personaggio o del pubblico, garantendo un mancato equilibrio che non porta ad una concezione organica di letteratura e politica come fu per il teatro di Bertolt Brecht.

4.3 UN MARXISTA IN AMERICA: LA CONTROCULTURA AMERICANA, IL LIVING THEATRE E LA BEAT GENERATION

Nel marzo del 1965 l'avanguardia statunitense del Living Theatre sbarca per la seconda volta in Italia, portando in scena al teatro Eliseo di Roma, gli spettacoli *Mysteries and Smaller Pieces* e *The Bring*. Sono passati ormai quattro anni dalla prima trasferta del Living in Italia durante la quale avevano rappresentato *The Connection* e *Many Loves*, senza suscitare però grande clamore ma nel 1965 molte cose sono cambiate e Roma sembra il palcoscenico adatto a recepire l'ondata rivoluzionaria del teatro sperimentale internazionale.

Illustre estimatrice del gruppo teatrale statunitense è Elsa Morante, legata a Pasolini da una forte amicizia e da un'importante affinità intellettuale; è con lei che Pier Paolo assiste alla rappresentazione del Living all'Eliseo nel 1965. Lo spettacolo messo in scena contribuirà a cambiare nel profondo le teorie drammaturgiche di Pasolini, rappresentando un tassello fondamentale del percorso che lo conduce all'elaborazione delle sei tragedie, grazie alle quali l'idea di teatro dell'artista acquista forma e sostanza attraverso la rappresentazione. In tutte le avanguardie teatrali incontrate e analizzate fino ad ora il nome del Living Theatre torna frequentemente come punto di riferimento, ma facciamo un passo indietro per capire come nasce e quali sono gli elementi che rendono quest'esperienza una delle più rivoluzionarie della seconda metà del Novecento.

Il Living Theatre nasce come una sintesi perfetta di poesia e rituale, oralità ed espressività, «luogo in cui affermare principi e ideali non comuni in cui assistere a prodigiose trasformazioni, dove l'attore poteva incarnare e trasmettere passioni e sentimenti al di fuori di ogni modello sociale di comportamento, e lo spettatore poteva sperimentare il rischio di aderire a contenuti non ordinari e persino pericolosi, a riportarli nella sfera del quotidiano».[1]

Quest'avanguardia statunitense si sviluppa dall'incontro di due anime innamorate della poesia e dell'arte, due anime tanto diverse quanto affini e complementari: quella di Julian Beck, artista a tutto tondo e intellettuale

[1] C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazione con Judith Malina*, Pisa, Titivillus, 2008, p. 16.

tormentato che cercava di affermare la sua personale interpretazione delle arti visive (in particolare attraverso la pittura che fu la sua prima passione giovanile), e Judith Malina, figlia d'arte,[2] attrice e regista, diplomata al Dramatic Workshop di New York, dove conosce Julian. Judith rappresenta invece la componente della coppia più strutturata ed educata all'arte teatrale; la sua metodologia, la sua disciplina e la sua tecnica rendevano possibile la realizzazione dell'utopia visionaria di Julian. E' merito dell'eclettica personalità di Julian Beck se il Living è riuscito ad entrare in contatto con le grandi novità che stavano investendo tutto il mondo culturale americano, dalla musica (il jazz di John Cage), alla scultura (l'espressionismo astratto), ma è grazie a Malina che la rivoluzione del Living stravolge la tradizione teatrale con lo sviluppo di un processo di vera e propria elaborazione collettiva che si realizza sul palcoscenico.

L'avventura del Living, nonostante sia profondamente legata alla drammaturgia e all'arte scenica, va interpretata come un progetto artistico di ampio respiro e non solo teatrale: attraverso la scelta del nomadismo e dell'esilio volontario in Europa, il Living comincia a proporre spettacoli di strada, nelle carceri, nei manicomi, in ogni luogo che non ricordasse un tradizionale edificio teatrale, in cui le rappresentazioni assomigliavano più a una manifestazione politica che ad uno spettacolo teatrale. Il pubblico veniva coinvolto continuamente («non avrò alcun pubblico, solo partecipanti»,[3] scrive Judith Malina) e invitato a intervenire attivamente alla messa in scena che richiamava il clima e l'atmosfera di un'assemblea.

> Di fatto, gli spettacoli e gli interventi di strada del Living rappresentavano un momento di riconoscimento collettivo attorno a dei valori condivisi, che la dimensione comunitaria del gruppo, con la sua pratica vivente dell'utopia, faceva sentire più vicini e attuabili. […] Ma c'era molta tecnica teatrale in queste azioni extrateatrali, se è vero che riuscivano a farsi seguire da

[2] La madre era l'attrice Rose Zamore che, in gioventù, aveva recitato nella compagnia di Erwin Piascator, autore fondamentale anche nella formazione di Judith, la quale dichiara di aver appreso dal maestro due aspetti nodali della sua attività, soprattutto per quanto riguarda l'educazione registica: il teatro totale e l'impegno dell'attore.

[3] J. Malina, *Tre note programmatiche*, in *Julian Beck e Judith Malina. Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1982.

> centinaia di persone per una durata che poteva raggiungere anche le cinque o sei ore.[4]

Il vero scopo del Living era, infatti, quello di cercare e sperimentare continuamente nuove forme di espressione e di comunicazione attraverso i mezzi offerti dall'arte teatrale. E' lo stesso Julian Beck a spiegare la sua idea: «il lavoro del teatro d'avanguardia non consiste solamente nel portare un messaggio politico, ma nella ricerca di nuove forme; perché se l'uomo vede che sulla scena si può 'andare più lontano', capisce che si può farlo ugualmente nella vita e viene quindi incoraggiato».[5] Ed ecco quindi che si incontrano le due anime che caratterizzano il Living: quella teatrale e quella politica. In realtà nessuna delle due sovrastò mai realmente l'altra ma seppero coesistere, presentando al pubblico un evento completo e coinvolgente, senza che il messaggio politico strumentalizzasse e sovrastasse il palcoscenico designato a luogo vivente dell'ideologia e del sociale. Le innovazioni tecniche apportate all'arte teatrale come «la messa in discussione della preminenza registica, la centralità dell'attore come momento di creazione collettiva, la fuoriuscita dagli spazi tradizionali e l'abbattimento del confine tra attori e spettatori»[6] si incontrano e si combinano con un'articolata trama degli ideali e con la forza del messaggio politico.

Il vero valore aggiunto del gruppo fondato da Julian Beck e Judith Malina sta nel fatto di essere stato il primo a proporre un altro teatro, non riconoscibile, senza precedenti, in grado di rompere i legami con il passato, dando inizio ad una nuova tradizione, una rinnovata utopia sociale libera da ogni tipo di concezione artistica ufficiale. Judith Malina spiega come:

> Il soffio dell'ispirazione è arrivato davvero dalla sensazione che il teatro americano avesse completamente perso la poesia, non c'era teatro di poesia in America, il teatro di poesia derivava da Yeats e da Coucteau e dalle fonti europee a cui ci ispiravamo. Così ci rivolgemmo ai poeti americani che avevano scritto per il teatro, non erano molti, c'erano Paul Goodman, Kenneth Rexroth, John Ashbery, Claude Fredericks, William Carlos Williams, W. H. Auden. […] Questo tipo di energia poetica fu molto

[4] C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 27.
[5] J. Beck, *Il lavoro del teatro d'avanguardia*, in *Paradise Now,* a cura di F. Quadri, Torino, Einaudi, 1970, p. 62.
[6] C. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 29.

> importante per noi. […] Ogni volta che abbiamo aperto un teatro l'abbiamo fatto con uno scrittore di poesia americano, proprio come riconoscimento della loro rarità. […] Sempre alla ricerca del livello poetico del teatro. Noi abbiamo sempre pensato che la bellezza seducente dell'arte e della poesia possa aprire gli occhi a ciò che le orecchie si rifiutano di ascoltare, che la forza della bellezza e dell'arte sia una forza politica.[7]

L'ispirazione è quindi la poesia e la scommessa è quella di riportare in vita sui palcoscenici internazionali la lirica in quanto genere in grado di svegliare le anime sopite della platea. La condivisione di idee e modelli letterari con Pasolini è evidente ma per il poeta friulano conoscere e apprendere l'idea avanguardistica del Living non vuol dire semplicemente recepire e lasciarsi influenzare dalle novità artistiche più dirompenti dell'epoca ma significa prendere coscienza dell'effettiva esistenza di altre possibili forme di sperimentazione teatrale.

Non bisogna dimenticare che il periodo in cui Pier Paolo assiste allo spettacolo del Living coincide con il momento in cui l'autore sta pensando di mettere in scena il suo *Nel 46!*,[8] risultato di una lunga rielaborazione e revisione di un'opera giovanile che però nel 1965 non riesce ancora a scrollarsi di dosso i retaggi della tradizione e porta i segni di un teatro passato. Nel dramma si raccontano i turbamenti che sconvolgono il 'piccolo mondo' friulano, ormai da considerarsi distante anche dal suo stesso autore e che quindi non riesce quindi a coinvolgere e a toccare le corde emotive della platea, risultando una forzata versione aggiornata del vecchio *Cappellano*.

E' dimostrato ormai che nel 1965 Pasolini stia pensando seriamene ad elaborare un articolato progetto drammaturgico, idea continuamente alimentata dal fermento culturale che ruota attorno al mondo teatrale di quegli anni. Sintetizzando gli eventi artistici che caratterizzano questo periodo, ricordiamo: i dibattiti e il proliferare dei teatri avanguardisti, il superamento di Brecht, il suo personale progetto linguistico di stampo gaddiano, le intuizioni sul teatro borghese e sulla "morte" dello stesso e la scoperta del Living Theatre. E', infatti, proprio nel biennio 1965-66, grazie all'opera di traduzione e di divulgazione realizzata da Fernanda Pivano, che l'Italia scopre gli Stati Uniti e la sua

[7] Intervista a Judith Malina in ivi, p. 80-81.
[8] Cfr. paragrafo 1.2 della presente tesi.

controcultura, molto diversa dalla nostra, così povera di storia e di riferimenti classici a cui la nostra arte è abituata ma anche altrettanto viva e integrata con le problematiche sociali che pulsavano nel cuore del Paese. La produzione culturale nostrana proiettata costantemente verso il passato non era preparata ad una nuova cultura che operasse nel presente per guardare al futuro. Pasolini considera gli Stati Uniti come una terra promessa anche dal punto di vista culturale, in cui l'arte è in pieno movimento, lanciata verso la realizzazione di quella via alternativa che lui stesso stava cercando. Il teatro pasoliniano strizza l'occhio proprio alle novità e ai tentativi artistici che hanno permesso la produzione e il successo di esperienze come quella del Living Theatre o come le nuove forme poetiche sperimentate dai poeti della *beat generation*:

> Tessuto connettivo dei pensieri sulla nascente tragedia borghese che dovrebbe rinnovare il teatro italiano è dunque la cultura americana, anzi quella cultura legata alle inquietudini della controcultura e alla rivolta di Malcom X. […] Sepolto Togliatti, tramontato Brecht, dimenticato Gramsci e mangiato il corvo di *Uccellaci e uccellini*; la società attuale del Dopostoria e dell'impero borghese impone altre scelte, come quelle della gaia contestazione americana, ultima incarnazione di uno spirito-guida non codificabile come quello – già adottato di Charlot. Pasolini concepisce le sue tragedie come una sorta di strada parallela alla controcultura americana: da lì parte ed è lì che vuole tornare per vedere rappresentate le sue opere.[9]

In effetti, Pier Paolo ha avuto modo di vivere sulla sua pelle il clima di fermento e il desiderio di libertà che si respirava negli Stati Uniti durante la metà degli anni Sessanta, visitando, per la prima volta, New York nell'ottobre del 1966, in occasione del Festival del cinema[10] in cui veniva proiettato e presentato a livello internazionale *Uccellacci e uccellini*. Pasolini si lascia coinvolgere dal frastuono e dalla libertà contagiosa della Grande Mela e comincia ad esplorare la città seguendo le sue propensioni: con addosso un lungo impermeabile, gli scuri occhiali da sole e le Clarks beige ai piedi, cammina per le zone più nascoste della città. «Evitò gli eventi mondani: la notte correva per Harlem sfidando tutto quanto

[9] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 171-172.
[10] Il Festival era organizzato da Richard Round in concomitanza ad un'altra rassegna londinese. Questo binomio costituiva il più importante evento culturale per quanto riguarda nuovi tentativi cinematografici internazionali.

era sfidabile, irridendo a chi lo invitava a temere.[11] Correva al Greenwich Village, a Brooklyn. […] Quel che racconta è certamente un parte minima delle sue avventure. Pier Paolo fu travolto da un'erotica sfibrante euforia. Accanto a questo - poiché era il modo di conoscenza - fu rapito dal fervore morale della contestazione americana in atto, dalla scoperta di una democraticità dello spirito, in Italia inesistente».[12]

E' possibile che un umanista filo-marxista[13] che nella sua arte ha sempre mantenuto un vivo rapporto con la tradizione letteraria subisca il fascino della controcultura americana nata nel Paese del consumismo? Si, sembra più che possibile stando a quanto lui stesso racconta in un'intervista rilasciata ad Oriana Fallaci[14] durante il suo primo soggiorno newyorkese:

> Vorrei aver diciott'anni per vivere tutta una vita quaggiù. […] New York non è un'evasione: è un impegno, una guerra. […] Non mi sentivo straniero, imparai subito a girare le strade neanche ci fossi nato: eppure non la riconoscevo. Non l'ha mai rappresentata la letteratura: a parte le vignette di Arcibaldo e Petronilla, su New York esistono solo le poesie di Ginsberg. […] Io sono un marxista indipendente, non ho mai chiesto l'iscrizione al partito, e dell'America sono innamorato fin da ragazzo. Perché, non lo so bene. La letteratura americana, tanto per fare un esempio, non mi è mai piaciuta. Non mi piace Hemingway, né Steinbeck, pochissimo Faulkner; da Melville salto ad Allen Ginsberg. L'establishment americano non ha mai potuto conciliarsi, ovvio, con il mio credo marxista. E allora? Il cinema, forse. Tutta la mia gioventù è stata affascinata dai film americani, cioè da un'America violenta, brutale. Ma non è questa America che ho ritrovato: è un'America giovane, disperata, idealista. […] Il vero momento rivoluzionario di tutta la Terra non è in Cina, non è in Russia: è un America. Mi spiego? Vai a Mosca, vai a Praga, vai a Budapest e avverti che la rivoluzione è fallita: il socialismo ha messo al potere una classe di dirigenti e

---

[11] «In America, sia pure nel mio brevissimo soggiorno, ho vissuto molte ora nel clima clandestino, di lotta, di urgenza rivoluzionaria, di speranza, che appartengono all'Europa del '44, del '45»: P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 1430.

[12] E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 402-403

[13] «Sono marxista proprio perché Marx diceva che la rivoluzione avrebbe portato al deperimento e alla scomparsa del potere così come viene concepito dalla società borghese»: P. P Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, cit., p. 1616.

[14] Vale la pena leggere anche l'appassionata descrizione di Pasolini che la Fallaci disegna: «Eccolo che arriva: piccolo, fragile, consumato dai suoi mille desideri, dalle mille disperazioni, amarezze, e vestito come il ragazzo di un *college*. Sai quei tipi svelti, sportivi, che giocano a *baseball* e fanno l'amore nelle automobili. Pullover nocciola, con la tasca di cuoio all'altezza del cuore, pantaloni di velluto a coste nocciola, un po' stretti, scarpe di camoscio con la gomma sotto. Non dimostra davvero i quarantaquattro anni che ha»: O. Fallaci, *Un marxista a New York*, «L'Europeo», 13 ottobre 1966 ora ivi, p. 1597.

> l'operaio non è padrone del proprio destino. Vai in Francia, in Italia, e ti accorgi che il comunista europeo è un uomo vuoto. Vieni in America e scopri la sinistra più bella che un marxista, oggi, possa scoprire.[15]

A New York Pier Paolo tornerà nel 1969 e, di nuovo, si lascerà trasportare dalle nuove correnti artistiche e letterarie. In questa seconda visita ha l'occasione di assistere ad uno spettacolo del Living Theatre, rappresentato al "The academy of music" di Brooklyn. Partecipare ad uno spettacolo dell'avanguardia statunitense nella loro New York, permette a Pasolini di cogliere ancora di più la potenza delle loro innovative trovate drammaturgiche anche se ormai l'impatto rivoluzionario sembra che si sia già assestato. Il teatro che ospita il Living è molto grande, con un'ampia platea che piano piano si riempie; il pubblico è composto dalla gioventù newyorkese, così libera da ogni dogmatismo borghese, mai annoiata e finalmente matura per accogliere le novità artistiche proposte. «E' la misteriosa gente di New York, che non ha equivalenti in Italia […]. Indifesi portatori di valori di estraneità e insieme di onestà. […] I "destinatari" del Living sono un numero enorme, benché più *off* di così, quanto a decentramento, non si possa essere»[16]. Pasolini attraversa la città per sedere in questa platea, tra questa anime vive e libere e guardando gli attori che preparano lo spettacolo rimane colpito dal carattere provocatorio che costituisce la loro vera essenza:

> Ecco il palcoscenico in fondo alla platea ancora semivuota, gli attori del Living: Ben Israel, Rufus, e, con la faccia bianca, il piccolo cranio calvo scintillante, e i capelli tirati, lunghi dietro le orecchie, Julian Beck. Meditano, provocatori, nel loro rito estetico che vuol farsi pragmatico, iniziazione a una conoscenza fondata su una idea "riflessa" della religione: protesta e non-violenza, Freud e i santi indiani. Sono commoventi, cari, mi vien voglia di salire sul palcoscenico e abbracciarli.[17]

Pasolini riconosce la grandezza del Living in quanto vera avanguardia che è stata in grado di aprire una strada discorde, alternativa per le nuove sperimentazioni artistiche (non solo teatrali) che aderissero alle diverse realtà sociali, politiche e

---

[15] P. P. Pasolini, in ivi, pp. 1598- 1601.
[16] P. P. Pasolini, *Incontro con il Living*, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1205-1206.
[17] Ivi, 1205.

morali del Paese. La valutazione positiva pasoliniana nei confronti della carica innovativa del Living non significa dimenticare le forti ed evidenti differenze implicite tra le due teorie drammaturgiche. In questo brano Pasolini descrive il vastissimo numero di destinatari del Living mentre sappiamo bene che il suo teatro era pensato per un pubblico molto ridotto, meno di tendenza e preparato culturalmente tanto da avere una certa concezione critica della realtà storica. «La folla del Living somatizza i valori epocali fino ad esserne ferita, quella riunita intorno all'autore/intellettuale viene chiamata a recepire in modo critico e dialettico la comunicazione verbale di dinamiche di realtà in continua trasformazione».[18] Non vogliamo, infatti, qui tentare una sovrapposizione tra le due idee teatrali che rimangono lontane sotto molteplici punti di vista, ma si intende sottolineare come la fame di libertà suscitata e alimentata dalle manifestazioni collettive del Living abbia contribuito fortemente alla pulsione drammaturgica pasoliniana.

Il luogo geografico che ha permesso l'evoluzione di una tale libertà creativa è l'America e la scoperta di questa nuova frontiera culturale da parte del poeta friulano rappresenta una nuova fase della sua attività poetica e intellettuale in cui appare corretto collocare, sia cronologicamente che ideologicamente, l'elaborazione delle sei tragedie.

Abbiamo affermato più volte come il 1966 sia il vero anno di svolta, poiché solo pochi anni dopo, nel 1969, quando appunto torna negli USA e precisamente nella Grande Mela, Pasolini già vede appassito quel sentimento di ribellione naturale che aveva animato la gioventù americana e alimentato la visionarietà del mondo delle arti:

> Nuova York resta una città sublime, è certo il vero ombelico del mondo, dove il mondo mostra ciò che in realtà è. Tuttavia rispetto a tre anni fa, tutto sembra sospeso e come morto. Dove è scomparso Ginsberg? E Bob Dylan? E' solo una questione di moda passata? E dove sono scomparsi i cortei di pacifisti e i ragazzi che cantano sulla chitarra, come se questo accadesse per la prima volta nel mondo, canzoni contro la guerra? Dov'è la tragedia spettacolare, vissuta pubblicamente e perciò trascinante, vitale, esaltante?[19]

[18] G. Guccini, *(S)velare il "Manifesto"*, cit., p. 212.
[19] Ivi, p. 1206.

Il 1966 sembra quasi lontano ma avrete notato come nelle riflessioni pasoliniane sugli Stati Uniti torni sempre il nome di Allen Ginsberg (1926-1997), il poeta di maggior talento della *Beat generation*, corrente letteraria, poetica e artistica che, forse più di tutte, rimane viva nell'immaginario collettivo come il più autentico movimento di rinnovamento letterario nato negli Stati Uniti tra gli anni Cinquanta e i Sessanta. Ma chi erano i cosiddetti *beats*? Erano un gruppo di amanti dell'arte (letteratura, poesia, musica) che si riconoscevano nella volontà di rappresentare la nuova cultura americana e nell'esigenza di svegliare la coscienza collettiva della società. I principali esponenti di questo movimento erano Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Borroughs, Lawrence Ferlinghelli, Gary Snyder, Michael McClure, Charles Olson. L'intero gruppo orbitava prima attorno alla Columbia University di New York, per poi spostarsi sull'altra costa e scegliere come punto di riferimento e di incontro la Lights Books, casa editrice di San Francisco, in California.

Il termine *Beat* fu coniato nel 1947 da Jack Kerouac,[20] ma l'atto di nascita ufficiale del movimento è considerato il 1952, anno di uscita di *Go*, un racconto di John Clellon Holmes (giornalista, scrittore e critico letterario militante che frequenta assiduamente Kerouac), riconosciuto come il primo racconto *beat*, e dell'articolo *This is the Beat Generation*, firmato sempre da Holmes e pubblicato sul «New York Times» (novembre 1952), che consacrò l'avvio dell'esistenza pubblica del movimento.

Questo gruppo di letterati anticonvenzionali tanto da far uso di droghe riprese e amplificò i temi caldi e vivi di cui si dibatteva animatamente nell'America degli anni Sessanta: dalla contestazione giovanile si estesero poi alla critica dell'intero sistema americano, che doveva anche affrontare problematiche sociali come la segregazione razziale dei neri, la condizione subordinata della donna, le discriminazioni sulla base dell'orientamento sessuale. La beat generation

[20] Figura simbolo di tutto movimento e autore del romanzo considerato una sorta di manifesto per i *beats*: *On the road*, testo autobiografico, scritto nel 1951 e pubblicato nel 1957, in cui l'autore racconta il suo viaggio da New York verso Ovest, attraverso tutto lo sconfinato Paese. Pasolini parla estasiato del burrascoso soggiorno italiano di Kerouac in Italia, che arrivò, invitato da Arnoldo Mondadori, nel 1966: «E non è stato meraviglioso il passaggio di Kerouac ubriaco per l'Italia, a suscitare l'ironia, la noia, la disapprovazione degli stupidi letterati e dei meschini giornalisti italiani?»: P. P. Pasolini, *Guerra civile*, in «Paese Sera», venerdì 18 novembre 1966, ora in ora in Id., *Saggi sulla politica e sull'arte*, vol. 1, p. 1438.

esplode nel contesto sociale e politico degli Stati Uniti del dopoguerra, nell'era McCarthy, contrassegnata dalla crociata anticomunista che prende il nome e l'assetto di una vera e propria "caccia alla streghe". «Qualsiasi atto deviante, qualsiasi comportamento provocatorio, qualsiasi pensiero originale – se non la cultura di per sé – vengono assimilati ad attività "antiamericane"».[21] La letteratura e la poesia si presentano come le uniche vie di evasione per tentare di proporre un'alternativa valida al conformismo e al puritanesimo dell'America più profonda, lontana dalla leggerezza e dalla vivacità della vita newyorkese: «se il mondo esterno è diventato invivibile, perché non rivolgersi a quello interiore, come hanno già fatto tanti altri poeti prima di loro – Shelley, Artaud, Rimbaud, Yeats, Pound – presi a modello dai beats, tanto per le loro esistenze spezzate quanto per il loro approccio radicale, rivoluzionario, estatico al linguaggio poetico?».[22]

Tutto questo divenne materia letteraria e poetica da plasmare nelle mani dei beats, in grado di dar voce alla nuova sinistra americana. Pasolini, che condivide con loro ideologie e modelli letterari, individua questo movimento come l'unico in grado di «fare proprio ciò che dice il verso di un innocente canto della Resistenza negra: "Bisogna gettare il proprio corpo nella lotta»[23]. Queste stesse parole sono usate da Pier Paolo in una celebre composizione lirica raccolta in *Bestemmia*, denotando una forte ripresa lessicale che conferma la vicinanza emotiva e artistica che legava il poeta friulano, pronto a investire il suo impegno intellettuale nella lotta sociale e politica, ai poeti statunitensi:

Perciò io vorrei soltanto vivere
pur essendo poeta
perché la vita si esprime anche solo con se stessa.
Vorrei esprimermi con gli esempi.
Gettare il mio corpo nella lotta.
[…] sarò poeta di cose.
Le azioni della mia vita saranno solo comunicate,
e saranno esse, la poesia,

[21] A. Dister, *La Beat Generation. Rivoluzione "on the road"*, Trieste, Electa/Gallimard, 1998, p. 21.
[22] *Ibidem*.
[23] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 1438.

poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale.[24]

E' la realtà concreta, tangibile, effettiva che diventa oggetto del poetare e dell'arte. Pasolini riflette su come la cultura americana sia, negli anni Sessanta, l'unica in grado di tradurre questo concetto e legarlo ad importanti sperimentazioni stilistiche, diventando così «uno dei fenomeni culturali più importanti del nostro tempo. E' un fenomeno interamente nuovo perché affronta una realtà nuova che lo obbliga a inventarsi un linguaggio rivoluzionario, fuori dalle forme. Ginsberg quando attacca l'America è come un poeta, un creatore, che esplora un mondo nuovo».[25]

E' proprio Allen Ginsberg il poeta 'maledetto', omosessuale, drogato, visionario, anch'egli processato e bollato di oscenità per la pubblicazione della sua raccolta lirica *Howl and other poems* (1956, in Italia uscì con il titolo *Urlo*), apertamente favorevole ai rapporti omosessuali,[26] la figura che più di tutti colpisce e accende la passione e la curiosità di Pasolini nei confronti del movimento americano. La pubblicazione di *Howl* rappresenta un evento rivoluzionario per la lirica contemporanea, sia per il profilo sintattico sia per quello tematico: «*Howl* è un lungo tunnel nero, che trasuda lacrime e sperma, procede a cascate in una sorta di movimento perpetuo, lungo mille oscuri crocevia che non lo interrompono, illuminato di tanto in tanto dal lampo improvviso di uno sguardo, di uno spirito angelico, perso ogni volta nella trappola della vertigine degli abissi per sfociare nella luce e nell'amore».[27] I versi di Ginsberg hanno la potenza di imporsi nel panorama lirico internazionale e di rompere la stasi formale per recuperare una scrittura surrealista che aveva origine dall'universo dell'inconscio.

In un articolo intitolato *[Quasi un testamento]*, pubblicato postumo su «Gente» il 17 novembre del 1975, due settimane dopo la sua morte, Pasolini

---

[24] Cfr. P. P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in *Bestemmia,* Milano Garzanti, 1996, p. 894-922

[25] P. P. Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, cit., p. 1617.

[26] Sicuramente anche la tematica dell'amore e del sesso omosessuale sviluppata e trattata apertamente dai beats, già negli anni Cinquanta, è un elemento che avvicina Pier Paolo al movimento. I beats irrompono nel dibattito sociale, sostenendo spudoratamente la *gay liberation*, mentre in Italia Pasolini è costretto a constatare ancora la latitanza di gruppi rivoluzionari, davanti alle accuse mosse nei confronti degli omosessuali, scatenate dalla sparizione del piccolo Ermanno Lavorini (1969). Cfr. P. P. Pasolini, *Diario del «caso Lavorini»*, inedito, aprile-maggio, 1969, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e la politica*, cit. pp. 181-197.

[27] C. Tysh, *Allen Ginsberg. Choix de poemes*, citato in A. Dister, *La Beat Generation. Rivoluzione "on the road"*, cit., p. 39.

nomina Ginsberg classificandolo tra i grandi poeti cari alla sua anima: «In Italia il più grande poeta è Sandro Penna (mentre uno dei peggiori è Salvatore Quasimodo). Degli americani amo il primo Ginsberg».[28] Con lui Pier Paolo stringe un duraturo sodalizio emotivo e artistico che definisce fraterno,[29] lo sente vicino alla sua lirica, al suo sentimento di estraneità nei confronti della società, al suo sentirsi parte di una minoranza, alla sua diversità: la grandezza di Ginsberg è proprio quella di elaborare una poesia al di fuori di tutte le scuole precedenti, di ogni corrente letteraria o ideologica che ha caratterizzato l'arte occidentale. I due si incontrarono per la prima volta durante il soggiorno americano di Pasolini e poi, l'anno seguente, a Milano, quando Ginsberg venne in Italia, nell'ottobre del 1967. La lettera che Pasolini scrisse il giorno dopo il loro incontro del 1967 ci aiuta a capire cosa interessasse veramente a Pasolini dell'opera del poeta statunitense:

> Caro, angelico Ginsberg, ieri sera ti ho sentito dire tutto quello che ti veniva in mente su New York e San Francisco, coi loro fiori. Io ti ho detto qualcosa dell'Italia (fiori solo dai fiorai)… queste sono state le nostre chiacchiere. Molto, molto più belle le tue, e te l'ho detto il perché… perché tu sei costretto a inventare di nuovo e completamente – giorno per giorno, parola per parola – il tuo linguaggio rivoluzionario. Tutti gli uomini della tua America sono costretti, per esprimersi, ad essere inventori di parole! Noi qui invece (anche quelli che hanno adesso sedici anni) abbiamo già il nostro linguaggio rivoluzionario bell'e pronto con dentro la sua morale.[30]

E' quindi, di nuovo, l'elemento linguistico il più grosso limite che Pier Paolo riscontra nelle possibilità di cui dispone la letteratura e la poesia italiana, elemento che limita soprattutto il contenuto oltre che la forma. L'America vive un momento di profonda crescita che investe ogni ambito sociale, politico e culturale. Questa trasformazione offre la possibilità ai letterati e ai poeti di rinnovarsi artisticamente, di sperimentare liberamente nuove forme e diverse possibilità di scrittura, libere da ogni preconcetto tradizionale, in cui la rottura con i padri borghesi sia davvero autentica, rappresentando uno strappo che permetta

[28] P. P. Pasolini, *Quasi un testamento*, «Gente», 17 novembre 1975, ora in Id, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 855.
[29] «Era dai vecchi tempi di Machado, che non facevo una lettura fraterna come quella di Ginsberg»: P. P. Pasolini, *Guerra civile*, cit., p. 1438.
[30] P. P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, cit., pp. 631-632.

l'elaborazione di un vero linguaggio rivoluzionario. «Noi invece in Italia, e in Europa abbiamo tutto già fatto. Dobbiamo ripeterci, c'è già pronto il linguaggio liberale-radical-marxista, da cui non si scappa. Si diventa per forza conformisti».[31]

La forza innovatrice e l'esigenza di libertà artistica e biografica urlata nei testi dei bests trova spazio nell'elaborazione delle tragedie e nella voglia di sviluppare in esse alcune tematiche, come quelle analizzate in *Porcile* o nella contemporanea pellicola *Teorema*.[32] Pasolini stesso riconosce questa influenza proveniente dall'altra parte dell'oceano come uno dei motivi originari ai temi trattati nella seconda metà degli anni Sessanta: «Bisogna tornare al contesto degli anni intorno al '65. Sono gli anni della *beat generation*. Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac negli Stati Uniti e alcuni movimenti di contestazione poetica, lanciano definitivamente una corrente di poesia che esalta la disperazione. E' in quei tempi che culmina, nel campo della poesia e delle arti la rivolta contro il dominio della società del benessere».[33] Le tragedie si traducono e sono da interpretarsi quindi alla stregua di queste correnti poetiche: «sono poesie in forma di grido di disperazione»[34], nate sulle ceneri di una forte crisi personale e sociale e successivamente ad opere come *Uccellacci e uccellini* che invece inscena l'irreversibile crisi politica del Partito comunista e del marxismo negli anni Sessanta.

Con le singole identità di questa folla di poeti, artisti, spettatori e ribelli, Pasolini condivide le lettura, il senso critico della Storia, l'esigenza di rinnovamento che doveva compiersi, i processi creativi e la percezione di assistere e contribuire alla nascita e allo sviluppo di un Nuovo Teatro. La drammaturgia

---

[31] P. P. Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, cit., p. 1617.

[32] «L'idea di *Porcile* risale a un'epoca pressappoco contemporanea a quella di *Teorema*. Le due opere sono strettamente legate nel tempo. Sia *Teorema* che *Porcile* fanno parte delle opere teatrali scritte dopo questa malattia. […] Durante la convalescenza, mi è tornato il bisogno di scrivere d'istinto, per così dire, mi son messo a comporre tragedie in versi. Ne ho scritte sei, e mi pare di averne concepite una dozzina. Esiste dunque tra questi due film un'affinità ideale, fosse solo per la congiuntura che li ha visti nascere»: P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in ivi, p. 1476. Marco Antonio Bazzocchi avalla la tesi secondo cui l'idea di *Teorema* sia nata dall'esperienza newyorkese del 1966 e dall'incontro con Ginsberg: «A settembre Pasolini è New York, dove incontra Allen Ginsberg. Il viaggio nella capitale del mondo borghese, dell'Occidente industrializzato, ispira l'idea di *Teorema*, il tema della *visita* di un nuovo "Cristo" che viene a sconvolgere irrimediabilmente ogni realtà compatta e omologata»: M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998, p. 29.

[33] P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., 1476-1477.

[34] Id.

pasoliniana, infatti, se presa alla lettera o analizzata come realizzazione pratica della teoria esposta nel *Manifesto* può apparire come isolato tentativo non solo nel panorama culturale internazionale ma anche rispetto alla drammaturgia dello stesso autore, mentre, «inquadrato fra i densi e problematici rapporti che l'autore stabilì con le leve protestatarie della nuova generazione, questo stesso tentativo programmatico si configura in quanto fulcro nevralgico di una fase politica, esistenziale e creativa, che include anche le tragedie e i film girati fra il 1966 e il 1969»,[35] andando così a costruire una fitta rete di richiami continui tra scrittura teatrale e cinematografica.

[35] G. Guccini, *(S)velare il "Manifesto"*, cit., p. 208.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Opere di Pasolini

PASOLINI, PIER PAOLO, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942.

PASOLINI, PIER PAOLO, *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Ragazzi di vita,* Milano, Garzanti, 1955.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Le Ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957, ora a cura di G. LEONELLI, Milano, Garzanti, 2009.

PASOLINI, PIER PAOLO, *L'usignolo della chiesa cattolica*, Milano, Longanesi, 1958.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ora a cura di A. ASOR ROSA, Milano, Garzanti, 1994.

PASOLINI, PIER PAOLO (traduzione) ESCHILO, *Orestiade*, Torino, Einaudi, 1960.

PASOLINI, PIER PAOLO, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Il sogno di una cosa*, Milano, Garzanti, 1962.

PASOLINI, PIER PAOLO, *L'odore dell'India*, Longanesi, Milano, 1962.

PASOLINI, PIER PAOLO (traduzione), PLAUTO, *Il Vantone*, Garzanti, Milano, 1963.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Poesie in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», 9, 1968.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Medea*, Milano, Garzanti, 1970.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1970.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

PASOLINI, PIER PAOLO, *La divina Mimesis,* Milano, Garzanti, 1975.

PASOLINI, PIER PAOLO, *La nuova gioventù*, Torino, Einaudi, 1975.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 1976, ora a cura di G. CRAINZ, Milano, Garzanti, 2009.

PASOLINI, PIER PAOLO, *I Turcs tal friul*, a cura di L. CICERI, in «Forum Julii», Udine, 1976, poi a cura di G. BOCCOTTI in «Quaderni», 7, Urbania, 1980, ora a cura di A. NICOLOSO, Ciceri, Udine, 1995.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Amado mio*, Milano, Garzanti, 1982.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Lettere (1940 – 1954)*, a cura di N. NALDINI, Torino, Einaudi, 1988.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Lettere (1955-1975)*, a cura di N. NALDINI, Torino, Einaudi, 1988.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Il portico della morte*, Milano, Garzanti, 1988.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Teatro*, a cura di G. DAVICO BONINO, Milano, Garzanti, 1988.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, Milano, Garzanti, 1992.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Pasolini su Pasolini*. *Conversazione Jon Halliday,* Milano, Guanda, 1992.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Milano, Garzanti, 1994.

PASOLINI, PIER PAOLO, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, a cura di N. NALDINI, Vicenza, Neri Pozza, 1994.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. NALDINI, Torino, Einaudi, 1994.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Bestemmia,* Milano Garzanti, 1996.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, voll. 2, a cura di W. SITI - S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Teatro*, a cura di W. SITI - S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Per il cinema*, voll. 2, a cura di W. SITI - F. ZABAGLI, Milano, Mondadori, 2001.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Tutte le poesie*, voll. 2, a cura di W. SITI, Milano, Mondadori, 2003.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Théatre 1938-1965*, traduit de l'italien par C. MICHEL, H. JOUBERTEN-LAURENCIN et L. SCANDELLA, Les Solitarires Intempestifs, Besançon, 2005.

Opere di altri autori

ALVARO, CORRADO, *Opere*, Milano, Bompiani, 1992.

BARTHES, ROLAND, *I compiti della critica brechtiana*, in ID., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966.

BECK, JULIAN, *Il lavoro del teatro d'avanguardia*, in ID., *Paradise Now,* a cura di F. QUADRI, Torino, Einaudi, 1970.

BENE, CARMELO, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995.

BENE, CARMELO, *Autobiografia di un ritratto*, in ID, *Opere*, cit., pp. 1052-1059.

BRECHT, BERTOLT, *I capolavori di Brecht*, voll. 2, Torino, Einaudi, 1963.

BRECHT, BERTOLT, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1974.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La vita è sogno*, Torino, Einaudi, 1980.

CONTI, ANGELO, *La beata riva,* Milano, Treves, 1900, ora Venezia, Marsilio, 2000.

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*, a cura di G. ANTONUCCI – G. OLIVA, Roma, Newton Compton, 2011.

DE FILIPPO, EDUARDO, *La cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1975, ora a cura di A. BARSOTTI, Torino Einaudi, 2005.

DE FILIPPO, EDUARDO, *La cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1975, ora a cura di A. BARSOTTI, Torino, Einaudi, 2005.

DE GIRONCOLI, FRANCO, *Elegie in friulano*, Milano, Treves, 1951.

ELIOT, THOMAS STERN, *Opere*, Milano, Bompiani, 1971.

I Novissimi, poesie per gli anni '60, a cura di GIULIANI, ALFREDO, Torino, Einaudi, 1971.

LUZI, MARIO, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1993.

LUZI, MARIO, *Quel che so di Rosales*, in ID., *Teatro*, cit., pp. 197-200.

LUZI, MARIO, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999.

MALINA, JUDITH, *Tre note programmatiche*, in *Julian Beck e Judith Malina. Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, cit., pp. 9-12.

MONTALE, EUGENIO, *Quaderno di traduzioni,* Milano, Meridiana, 1948.

PELLICO, SILVIO, *Le mie prigioni*, Milano, Rizzoli, 1984.

SANGUINETI, EDOARDO, *Teatro*, Milano, Feltrinelli, 1978.

TESTORI, GIOVANNI, *Il ventre del teatro*, in «Paragone», 220/40, giugno, 1968, ora a cura di G. SANTINI, Urbino, Quattroventi, 1996.

TESTORI, GIOVANNI, *Opere*, voll. 2, a cura di F. PANZERI, Milano, Bompiani, 2008.

YEATS, WILLIAM BUTLER, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2005.

YEATS, WILLIAM BUTLER, *The Arrow, 20 October 1906 – "The season's work"* in ID., *The Irish Dramatic Movement*, New York, Scribner, 2003.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

Studi su Pier Paolo Pasolini

AGOSTI, GIOVANNI - DELL'OMBRA, DAVIDE (a cura di), *Pasolini a casa Testori. Dipinti, disegni, lettere e documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012.

ALFONZETTI, BEATRICE, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini,* Roma, Bulzoni, 2008.

ANGELINI, FRANCA, *Affabulazione di Pier Paolo Pasolini*, in *Letteratura italiana, Le Opere* IV, *Il Novecento*, II, Torino, Einaudi, 1996.

ANGELINI, FRANCA, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000.

BARBATO, ALESSANDRO, *Pasolini sciacqua i panni nel Po*, «Espresso», 17 gennaio 1965.

BÁRBERI SQUAROTTI, GIOVANNI *L'anima e la letteratura: il teatro di Pasolini*, in «Critica letteraria», IV, 29, 1980.

BÁRBERI SQUAROTTI, GIOVANNI, *Le maschere dell'eroe*, *Dall'Alfieri a Pasolini*, Lecce, Milella, 1990.

BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998.

BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *Pasolini: il corpo in scena*, in G. SAVOCA (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 7-18.

BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007.

BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *La parte nascosta del mito*, in A. FELICE – G. P. GRI (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 55-62.

BETTI, LAURA (a cura di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti, 1978.

CALABRETTO, ROBERTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999.

CALLAS, MARIA, *Sono per una Medea non aggressiva. Intervista con Giacomo Gambetti*, in P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, cit., p. 470 – 472.

CANADÈ, ALESSANDRO (a cura di), *Corpus Pasolini*, Cosenza, Pellegrini, 2008.

CASI, STEFANO (a cura di), *Desiderio di Pasolini: omosessualità, arte e impegno intellettuale*, Torino – Milano, Sonda, 1990.

CASI, STEFANO, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990.

CASI, STEFANO, *Prima della tragedia*, in *Contributi per Pasolini*, cit.. pp. 19-38.

CASI, STEFANO *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005.

CASI, STEFANO – FELICE ANGELA - GUCCINI, GERARDO, (a cura di) *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012.

CECCARELLI, LAURA – CIPRIANI, MARINA (a cura di), "*Medea" di Pasolini. Cronache del tempo e ricordi dei protagonisti*, Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 2006.

CHIESI, ROBERTO, *La bestemmia sacra di Pasolini*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit., p. XI-XII.

D'ELIA GIANNI, *L'eresia di Pasolini*, Milano, Effigi, 2005.

DAVICO BONINO, GUIDO, *Prefazione* in P. P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 7- 24.

DI MAIO, FABRIZIO, *Pier Paolo Pasolini. Il teatro in un porcile*, Roma, Il Filo, 2009.

DI MAIO, FABRIZIO, *"Trasmigrazioni" di idee nelle tragedie e nei film di Pasolini*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 249-258.

DE CASTRIS, ARCANGELO LEONE, *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Roma, Datanews, 1997.

DE SANTI, GUALTIERO - MARIA LENTI - ROBERTO ROSSINI (a cura di), *Perché Pasolini*, Firenze, Guaraldi, 1978.

DE SANTI, GUALTIERO – PULIANI, MASSIMO (a cura di), *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Cigno Galileo Galilei, 1995.

DE SANTI, GUALTIERO, *Mito e tragico in Pasolini*, in E. FABBRO (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2004, pp. 13-26.

DELL'OMBRA, DAVIDE, *Giovanni Testori e Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini a casa Testori,* cit., pp. 15-22.

FABBRO, ELENA (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit.

FALLACI, ORIANA, *Un marxista a New York*, in «L'Europeo», 13 ottobre 1966.

FARANDA, LAURA, *La Grecia "barbarica" di Pier Paolo Pasolini e la cifra tragica delle sue madri, tra corpi, luoghi e utopia del sacro*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit., pp. 85-106.

FELICE, ANGELA, *Alla ricerca del padre perduto. Dinamiche di famiglia spezzata ne "I Turcs tal Friul"*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 45-57.

FELICE, ANGELA - GRI, GIAN PIERO (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit.

FIORI, SIMONETTA, *Ermanno Olmi "quando abbiamo perso la cultura popolare"*, in «La Repubblica», 27 aprile 2011.

FRANCIONE, FABIO (a cura di), *Pasolini sconosciuto*, Alessandria, Falsopiano, 2010.

FUSILLO, MASSIMO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

GAMBETTI, GIACOMO, *Introduzione a "Medea"*, in P.P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, cit., pp. 459-471.

GOLINO, ENZO, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Milano, Bompiani, 1992.

GUCCINI, GERARDO, (*S)velare il Manifesto*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 205-219.

IMBORBONE, JOLE SILVIA, *La diversità a teatro. I drammi giovanili di Pasolini*, Bari, Stilo, 2011.

LEONELLI, GIUSEPPE, *Prefazione* in P.P. PASOLINI, *Le Ceneri di Gramsci*, cit., pp. V-XI.

LEVATO, VINCENZINA, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

LICCIOLI, EDI, *La scena della parola. Teatro e poesia di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1997.

MARTELLINI, LUIGI, *Introduzione a Pasolini*, Bari, Laterza, 1989.

MICHELUZ, DANIELE, *Guido Solera, il prototipo di un personaggio*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 11-18.

MEDDA, ENRICO, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestiade africana*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., pp. 109-126.

MÉLAN, AMANDINE, *«Medea»: la sopravvivenza del mito e la scomparsa del sacro*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 280-292.

MONTI, RICCARDO, *Lineamenti di una ricerca linguistica dal Friuli a «Le ceneri di Gramsci»*, in «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura», 35, 1985.

MORANDINI, MORANDO, *Introduzione* in P.P. PASOLINI, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, cit., pp. I-VIII.

MOSCATI, ITALO, *Pasolini passione. Vita senza fine di un artista trasparente*, Roma, Ediesse, 2005.

NALDINI, NICO, *I primi testi teatrali del tempo friulano*, in *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp.16-19.

NASCIMBEN, LAURA, *Riflessioni sull'esperienza linguistica del teatro di Parola*, i n *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 83-93.

PAMPALONI, GENO, *Fogli di giornali per tumulti di un'anima*, in «Il Sabato», 4 novembre 1979.

PANICALI, ANNA, *Il teatro di parola: mito e rito*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., p. 43-54.

PARLANGELI, ORONZO, *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paideia, 1971.

PETRILLI, SUSAN, *Donne sui* generis *nel teatro e nel cinema di Pasolini*, in S. PETRILLI - A. PONZIO - L. PONZIO, *Interferenze. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni*, Milano, Mimesis, 2012, p. 51-52.

PETRILLI, SUSAN - PONZIO, AUGUSTO - PONZIO, LUCIANO, *Interferenze. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni*, cit.

PICCONI, GIAN LUCA, *La furia del passato. Appunti su Pasolini e l'«Orestiade»*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 129-139.

RICCI, MARIO (a cura di), *Pasolini e "Il Setaccio" (1942/1943)*, Bologna, Cappelli, 1977.

RINALDI, RINALDO, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982.

RIMINI, STEFANIA, *La ferita e l'assenza: performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale, Bonanno, 2006.

RIMINI, STEFANIA, *Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo Dopoguerra*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 94-104.

RONCONI, LUCA, *Un teatro borghese. Intervista a Luca Ronconi*, in P. P. PASOLINI, *Teatro*, cit., XIII-XXVI.

RUBINO, MARGHERITA, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., pp. 99-108.

SANTATO, GUIDO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980.

SANTATO, GUIDO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione storica*, Roma, Carocci, 2013.

SAPELLI, GIULIO, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005.

SAVOCA, GIUSEPPE (a cura di), *Contributi per Pasolini*, cit.

SICILIANO, ENZO, *Vita di Pasolini,* Firenze, Giunti, 1995.

SICILIANO, ENZO, *Pilade, politica e storia*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., pp. 69-78.

SITI, WALTER - DE LAUDE, SILVIA (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 1139-1145.

SITI, WALTER, *L'opera rimasta sola*, in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., 1897-1946.

SPADINO, ALESSANDRA, *Pasolini e il cinema "inconsumabile". Una prospettiva critica della modernità*, Milano – Udine, Mimesis cinema, 2012.

TESTORI, GIOVANNI, *Testori ricorda Pasolini*, «Il Sabato», 3 novembre 1979.

TITONE, MARIA LUISA, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Firenze, Olschki, 2001.

TODINI, UMBERTO (a cura di), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

TREVISAN, GIACOMO, *Il teatro dell'io. Mito, sacro, tragico. Su "Edipo all'alba" di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini e il teatro,* cit., pp. 37-44.

TRICOMI, ANTONIO, *Pasolini. Gesto e maniera*, Catanzaro, Rubbettino, 2005.

VALENTINI, VALENTINA, *La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini*, in *Corpus Pasolini*, cit., 207-238.

VITALI, LAURA, *La colpa, il sacrificio e il destino degli antieroi nel teatro tragico di Pasolini*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., pp. 55-68.

VOZA, PASQUALE, *La solitudine assoluta in Pilade*, in «Studi Pasoliniani», 4, 2010.

Altri studi

ACCROCCA, ELIO FILIPPO, *Ritratti su misura*, Sodalizio del Libro, Venezia, 1960.

ANCESCHI, LUCIANO, *Metodologia del nuovo*, in *Gruppo '63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 7-14.

ANGELINI, FRANCA, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 1988.

ARIANI, MARCO – TAFFON, GIORGIO, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001.

BARSOTTI FRATTALI, ANNA, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in M. VERDONE (a cura di), *Teatro Contemporaneo Teatro Italiano*, vol. 1, Roma, Lucarini, 1986, pp. 77-139.

BARTOLINI, SIMONETTA, *Brecht in Italia*, in «Cultura tedesca», 36, Roma, Carocci, 2009.

BENE, CARMELO – DOTTO, GIANCARLO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1999.

BERTINETTI, PAOLO, *Il teatro inglese del Novecento,* Torino, Einaudi, 1992.

BISICCHIA, ANDREA, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2001.

BRUNETTA, GIAN PIERO*, Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

CASCETTA, ANNAMARIA, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983.

CERBASI, DONATO, *Italiano e dialetto nel teatro napoletano. Uno studio su Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani, Eduardo De Filippo*, Roma, Nuova Cultura, 2010,

CHIUSANO, ITALO ALIGHIERO, *Il teatro tedesco da Brecht a oggi*, Bologna, Cappelli, 1964.

CHIUSANO, ITALO ALIGHIERO, *Storia del teatro tedesco moderno. Dal 1889 ad oggi*, Torino, Einaudi, 1976.

COMPATANGELO, MARIA LETIZIA *O capitano, mio capitano! Eduardo maestro di drammaturgia*, Roma, Bulzoni, 2002.

CONDELLO, FEDERICO – LONGHI, CLAUDIO (a cura di), *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano, Rizzoli, 2006.

CONTINI, GIANFRANCO, *Letteratura dell'Italia unita1861-1968*, Firenze, Santoni, 1968.

COSTA, SIMONA, *D'Annunzio funambolo del moderno*, Verona, Gutenberg, 1991.

COSTA, SIMONA (a cura di), *La poesia italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2000.

COSTA, SIMONA, *D'Annunzio*, Roma, Salerno, 2012.

DAVICO BONINO, GUIDO, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972.

DE MAURO, TULLIO, *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

DE MAURO, TULLIO (a cura di), *Il romanesco ieri e oggi*. Atti del convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università di Roma "La Sapienza", Roma, Bulzoni, 1989.

DE PETRIS, CARLA (a cura di), *Yeats oggi. Studi e ricerche*, Roma, pubblicazione del Dipartimento di letterature comparate della Terza università degli studi di Roma, 1993.

DEVEREUX, GEORGE, *Why Oedipus killed Laius; a note on the complementary Oedipus complex in Greek drama*, «International journal of Psychoanalisis», 34, 1953, pp. 132-141.

DISTER, ALAIN, *La Beat Generation. Rivoluzione "on the road"*, Trieste, Electa/Gallimard, 1998.

ECO, UMBERTO, *Prolusione*, in *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, Atti del Convegno di Bologna, 8-11 maggio 2013, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 20-43.

EWEN, FREDERIC, *Bertolt Brecht. La vita, l'opera, i tempi*, Milano, Feltrinelli, 1971.

FERRARA, FERNANDO, *Il teatro di T. S. Eliot*, Napoli, Pironti e Figli, 1961.

FERRERO, ADELIO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1994.

FERRETTI, GIAN CARLO, *«Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta,* Torino, Einaudi, 1975.

FRASCANI, FEDERICO, *Eduardo*, Napoli, Alfredo Guida, 2000.

FRESCHI, MARINO (a cura di), *Il teatro tedesco del Novecento*, Napoli, pubblicazione dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, 1998.

GARBOLI, CESARE, *Un po' prima del piombo*, Milano, Sansoni, 1998.

GASPARINI, FRANCESCA, *W.B. Yeats e il teatro dell'"antica memoria"*, Roma, Bulzoni, 2002.

GIACCHÈ, PIERGIORGIO, *Carmelo Bene*, *antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997.

GIULIANI, ALFREDO, *Introduzione*, in *I Novissimi, poesie per gli anni '60*, cit., pp. 15-32.

Gruppo '63. La nuova letteratura, Milano, Feltrinelli, 1964.

GUGLIELMI, ANGELO, *Avanguardia e sperimentalismo*, in *Gruppo '63. La nuova letteratura*, cit., pp. 15-24.

Il gruppo 63 quarant'anni dopo, Atti del convegno, Bologna, 8-11 maggio 2003, cit.

LUNARI, GIGI, *Il teatro irlandese*, Milano, Nuova Accademia, 1961.

LUPPI, FABIO, *Cerimonie e artifici nel teatro di W. B. Yeats*, Roma, NEU, 2011.

MANGO, ACHILLE, *Teatro sperimentale e di avanguardia*, in *Teatro contemporaneo*, cit., pp. 608-634.

MELCHIORI, GIORGIO, *I funamboli,* Torino, Einaudi, 1974.

MELOSI, LAURA- POLI, DIEGO, *La lingua del teatro tra d'Annunzio e Pirandello*, Macerata, Eum, 2007.

MORELLI, GIORGIO – RIZZOLI, LISA, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni,* Milano, Mursia, 1992.

ONORATI, FRANCO - TEODONIO, MARCELLO, *La letteratura romanesca del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001.

PADUANO, GUIDO, *Lunga storia di Edipo Re*, Torino, Einaudi, 1994.

PATRIZI, GIORGIO, *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Napoli, Liguori, 1996.

PESCE, MARIA DOLORES, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poesia del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

Potentissima Signora. Canzoni e dialoghi scritti per Laura Betti, Milano, Longanesi, 1995.

QUADRI, FRANCO (a cura di), *Julian Beck e Judith Malina. Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982.

RAFFAELLI, SERGIO, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992.

ROSSI, FABIO, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006.

RUGGERI, FRANCA, *Un teatro nostro*, in F. LUPPI, *Cerimonie e artifici nel teatro di W.B. Yeats*, cit., pp. 7-9.

RUSSO, LUIGI, *Ritratti e disegni*, Bari, Laterza, 1953.

SABA, COSETTA, *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro, 1999.

SANGUINETI, EDOARDO, *Una polemica in prosa*, in G. C. FERRETTI, *«Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta,* Torino, Einaudi, 1975, pp. 327-334.

SANGUINETI, EDOARDO, *Intervista*, a cura di M. D. PESCE, in «Parol online. Quaderni d'arte e di epistemiologia», 2000. Consulta in: www.parol.it.

SANGUINETI, EDOARDO, *Introduzione*, in *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano, Rizzoli, 2006.

SCAMARDÌ, TEODORO (a cura di), *Il teatro tedesco del Novecento*, Bari, Laterza, 2009.

SCAMARDÌ, TEODORO, *Il teatro del secondo dopoguerra: la Repubblica federale, la Svizzera, l'Austria*, in ID., *Il teatro tedesco del Novecento*, cit., pp. 73-116.

SCHERPE, KLAUS, *Peter Weiss*, in M. FRESCHI (a cura di), *Il teatro tedesco del Novecento*, cit., pp. 231-237.

SICA, GABRIELLA, *Sanguineti*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

SPEDICATO, EUGENIO, *Peter Weiss: Marat-Sade*, in M. FRESCHI (a cura di) *Il teatro tedesco del Novecento*, cit., pp. 239-246.

SORELLA, ANTONIO, *Il dialetto e la lingua nel teatro di d'Annunzio*, in *La lingua del teatro tra d'Annunzio e Pirandello,* cit., pp. 13- 28.

TAFFON, GIORGIO, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

TAFFON, GIORGIO, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900,* Bari, Laterza, 2005.

TESSARI, ROBERTO, *Il teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture*, Firenze, Le Lettere, 1996.

VAZZOLER, FRANCO, *Il chierico e la scena, Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Genova, Il melangolo, 2009.

VENTURA, EMILIANO, *Mario Luzi. La poesia in teatro*, Roma, Scienze e Lettere, 2010.

VERDONE, MARIO, *Il teatro didattico di Peter Weiss*, in «Teatro contemporaneo», 8, 1985.

VERDONE, MARIO (a cura di), *Teatro Contemporaneo, Teatro Italiano*, cit.

VALENTI, CRISTINA, *Storia del Living Theatre. Conversazione con Judith Malina*, Pisa, Titivillus, 2008.

WILSON, F. C. A, *Yeats and Tradition*, Londra, Victor Gollancz ltd, 1958.

FILMOGRAFIA PASOLINIANA

Accattone – Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia Tonino Delli Colli; scenografia Flavio Mogherini; aiuto alla regia: Bernardo Bertolucci; produzione Arco Film (Roma) / Cino Del Duca (Roma); produttore Alfredo Bini; 1961.
Interpreti e personaggi principali: Franco Citti (Vittorio Cataldi, detto "Accattone", doppiato da Paolo Ferrari); Franca Pasut (Stella); Silvana Corsini (Maddalena); Paola Guidi (Ascenza, doppiata da Monica Vitti); Adriana Asti (Amore); Romolo Orazi (suocero di Accattone); Massimo Cacciafeste (cognato di Accattone); Adriano Mazzelli (cliente di Amore); Francesco Orazi (il burino); Mario Guerani (il commissario); Stefano D'Arrigo (il giudice istruttore).

Mamma Roma – Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia Tonino Delli Colli; aiuto alla regia Carlo di Carlo; produzione: Arco Film (Roma); produttore Alfredo Bini; 1962.
Interpreti e personaggi principali: Anna Magnani (Mamma Roma); Ettore Garofolo (Ettore); Franco Citti (Carmine); Silvana Corsini (Bruna); Luisa Orioli (Biancofiore); Paolo Volponi (il prete); Luciano Gonini (Zaccarino); Vittorio La Paglia (il signor Pellissier); Piero Morgia (Piero); Leandro Santarelli (Begalo, il Roscio); Emanuele di Bari (Gennarino il Trovatore); Antonio Spoletini (un pompieretto); Nino Bionci (un pittoretto); Roberto Venzi (un avieretto); Nino Venzi (un cliente); Maria Bernardini (la sposa); Santino Citti (padre della sposa).

La ricotta – Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia Tonino Delli Colli; aiuto alla regia Sergio Citti, Carlo di Carlo; produzione Arco Film (Roma) / Cineriz (Roma) / Lyre Film (Parigi); produttore Alfredo Bini; 1963.
Interpreti e personaggi principali: Orson Welles (il Regista, doppiato da Giorgio Bassani); Mario Cipriani (Stracci); Laura Betti (la "diva"); Edmonda Aldini (un'altra "diva"); Vittorio La Paglia (il giornalista); Maria Berardini (la stripteaseuse); Rossana Di Rocco (la figlia di Stracci).E inoltre: Tomas Milian, Ettore Garofolo, Lamberto Maggiorani, Alan Midgette, Giovanni Orgitano, Franca Pasut.

La rabbia – Prima parte a cura di Pier Paolo Pasolini; seconda parte a cura di Giovannino Guareschi; scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; aiuto regia Carlo di Carlo; commento in versi Pier Paolo Pasolini, letto da Giorgio Bassani (voce in poesia) e Renato Guttuso (voce in prosa); produzione Opus Film; produttore Gastone Ferranti; 1963.

Comizi d'amore – Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; intervistatore e commentatore Pier Paolo Pasolini; aiuto alla regia Vincenzo Cerami; produzione Arco Film (Roma); produttore Alfredo Bini; 1963-64.
Interventi di Alberto Moravia e Cesare Musatti; in ordine di apparizione Camilla Cederna, Oriana Fallaci, Adele Cambria, Peppino di Capri, squadra di calcio del Bologna, Giuseppe Ungaretti, Antonella Lualdi, Graziella Granata, Ignazio Buttitta; nel ruolo della sposa Graziella Chiarcossi.

Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo – Regia e commento Pier Paolo Pasolini; interventi Pier Paolo Pasolini e don Andrea Carraro; produzione Arco Film (Roma); produttore Alfredo Bini; 1963-64.

Il Vangelo secondo Matteo – Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; aiuto alla regia Maurizio Lucidi; assistenti alla regia Paul Schneider, Elsa Morante; produzione Arco Film (Roma) / Lux Compagnie Cinématographique de France (Parigi); produttore Alfredo Bini; 1964.
Interpreti e personaggi principali: Enrique Irazoqui (Gesù Cristo, doppiato da Enrico Maria Salerno); Margherita Caruso (Maria Giovane); Susanna Pasolini (Maria Anziana); Marcello Morante (Giuseppe); Mario Socrate (Giovanni Battista); Rodolfo Wilcock (Caifa); Alessandro Clerici (Ponzio Pilato).

Uccellacci e uccellini – Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; aiuto alla regia Sergio Citti; assistenti alla regia Carlo Morandi, Vincenzo Cerami; produzione Arco Film (Roma); produttore Alfredo Bini; 1965.

Interpreti e personaggi principali: Totò (Innocenti Totò - Frate Ciccillo); Ninetto Davoli (Innocenti Ninetto - Frate Ninetto); Femi Benussi (Luna, la prostituta); Francesco Leonetti (la voce del Corvo).

La terra vista dalla luna – Terzo episodio del film *Le streghe*; scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; aiuto alla regia Sergio Citti; assistente alla regia Vincenzo Cerami; produzione Dino De Laurentiis Cinematografica, Roma / Les Productions Artistes Associés, Parigi; produttore Dino De Laurentiis; 1966.
Interpreti e personaggi principali: Totò (Ciancicato Miao); Ninetto Davoli (Baciù Miao); Silvana Mangano (Assurdina Caì); Mario Cipriani (un prete); Laura Betti (un turista); Luigi Leoni (la moglie del turista).

Che cosa sono le nuvole? – Terzo episodio del film Capriccio all'italiana; scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia Tonino Delli Colli; aiuto alla regia Sergio Citti; produzione Dino De Laurentiis Cinematografica, Roma; produttore Dino De Laurentiis; 1967.
Interpreti e personaggi principali: Totò (Jago); Ninetto Davoli (Otello); Laura Betti (Desdemona); Franco Franchi (Cassio); Ciccio Ingrassia (Roderigo); Adriana Asti (Bianca); Francesco Leonetti (il marionettista); Domenico Modugno (l'immondezzaro); Carlo Pisacane (Brabanzio).

Edipo re – Tratto da *Edipo re* e *Edipo a Colono* di Sofocle; scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia Giuseppe Ruzzolini; aiuto alla regia Jean-Claude Biette; produzione Arco Film (Roma), con la partecipazione di Somafis, Casablanca, Marocco; produttore Alfredo Bini; 1967.
Interpreti e personaggi principali: Silvana Mangano (Giocasta); Franco Citti (Edipo); Alida Valli (Merope); Carmelo Bene (Creonte); Julian Beck (Tiresia); Luciano Bartoli (Laio); Ahmed Belhachmi (Pòlibo); Pier Paolo Pasolini (Gran sacerdote), Giandomenico Davoli (Pastore di Polibo); Ninetto Davoli (Anghelos).

Appunti per un film sull'India – Scritto, diretto, fotografato e commentato da Pier Paolo Pasolini; collaborazione: Gianni Barcelloni Corte; montaggio Jenner

Menghi; produzione Rai Radiotelevisione Italiana; produttore delegato Gianni Barcelloni Corte, BBG cinematografica srl; 1967-68.

Teorema – Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia Giuseppe Ruzzolini; scenografia Luciano Puccini; aiuto alla regia Sergio Citti; produzione Aeros Film (Roma); produttori Franco Rossellini, Mauro Bolognini; 1968.
Interpreti e personaggi principali: Luigi Barbini (il ragazzo della stazione); Laura Betti (Emilia, la serva); Adele Cambria (l'altra serva); Ninetto Davoli (Angelino il postino); Carlo De Mejo (un ragazzo); Cesare Garboli (l'intervistatore del prologo); Alfonso Gatto (il medico); Massimo Girotti (Paolo, il Padre); Silvano Mangano (Lucia, la Madre).

La sequenza del fiore di carta – Terzo episodio del film *Amore e Rabbia*; scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia Giuseppe Ruzzolini; aiuti alla regia Maurizio Ponzi, Franco Brocani; produzione Castoro Film (Roma) / Anouchka Film (Parigi); produttore Carlo Lizzani; 1968.
Interpreti e personaggi: Ninetto Davoli (Riccetto); Rochelle Barbieri (una ragazzina); le voci di Dio: Bernardo Bertolucci, Graziella Chiarcossi, Pier Paolo Pasolini, Aldo Puglisi.

Porcile – Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia Armando Nannuzzi (primo episodio), Tonino Delli Colli, Giuseppe Ruzzolini (secondo episodio); aiuti alla regia Sergio Citti, Fabio Garriba; assistente alla regia Sergio Elia; produzione primo episodio Gianni Barcelloni Corte, BBG; produzione secondo episodio Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica (Roma), I Film dell'Orso, CAPAC Filmédis (Parigi); 1968-69.
Interpreti e personaggi principali: primo episodio: Pierre Clementi (1° cannibale); Franco Citti (2° cannibale); Luigi Barbini (il soldato); Ninetto Davoli (Maracchione, il testimone); Sergio Elia (un domestico). Secondo episodio: Jean-Pierre Léaud (Julian); Alberto Lionello (Klotz, il padre); Margherita Lozano (Madame Klotz, la madre, doppiata da Laura Betti); Anne Wiazemsky (Ida); Ugo

Tognazzi (Herdhitze); Marco Ferreri (Hans Günther, doppiato da Mario Missiroli).

Appunti per un'Orestiade africana – Scritto, diretto, fotografato e commentato da Pier Paolo Pasolini; produzione Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica (Roma), I film dell'Orso, produttore delegato Gian Vittorio Baldi; 1968-69.

Medea – Tratto da *Medea* di Euripide; scritto e diretto da: Pier Paolo Pasolini; fotografia Ennio Guarnieri; collaborazione alla regia Sergio Citti; assistente alla regia Carlo Carunchio; Produzione San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Parigi) e Janus Film und Fernsehen (Francoforte); produttori Franco Rossellini, Marina Cicogna; produttori associati Pierre Kalfon, Klaus Helwig; 1969-70.
Interpreti e personaggi principali: Maria Callas (Medea); Laurent Terzieff (il Centauro); Massimo Girotti (Creonte); Giuseppe Gentile (Giasone).

Il Decameron – Tratto dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio; scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia Tonino Delli Colli; aiuti alla regia Sergio Citti, Umberto Angelucci; assistente alla regia Paolo Andrea Mettel; produzione: PEA (Roma), Les Productions Artistes Associés (Parigi), Artemis Film (Berlino); produttore Franco Rossellini; 1970-71.
Interpreti e personaggi principali: Franco Citti (Ser Cepparello-San Ciappelletto); Ninetto Davoli (Andreuccio da Perugia); Jovan Jovanovic (Rustico); Angela Luce (Peronella); Pier Paolo Pasolini (un allievo di Giotto); Giuseppe Zigaina (frate confessore).

Le mura di Sana'a – Regia e commento Pier Paolo Pasolini; fotografia Tonino Delli Colli; montaggio Tatiana Casini Morigi; Produzione Rosima Amstalt; produttore Franco Rossellini; 1970-71.

I racconti di Canterbury – Tratto da *The Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer; scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia Tonino Delli Colli; aiuti alla

regia Sergio Citti, Umberto Angelucci; assistente alla regia Peter Shepherd; produzione PEA Produzioni Europee Associate, Roma; produttore Alberto Grimaldi; 1971-72.
Interpreti e personaggi Hugh Griffith (Sir January); Laura Betti (la donna di Bath); Ninetto Davoli (Perkin il buffone); Franco Citti (il diavolo); Alan Webb (il vecchio); Josephine Chaplin (May); Pier Paolo Pasolini (Geoffrey Cahucer).

Il fiore delle Mille e una notte – Da *Le Mille e una notte*; scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; collaborazione alla sceneggiatura di Dacia Maraini; fotografia Giuseppe Ruzzolini; aiuti alla regia Umberto Angelucci, Peter Shepherd; produzione PEA (Roma) / Les Productions Artistes Associés (Parigi); produttore Alberto Grimaldi; 1973-74.
Interpreti e personaggi: Ninetto Davoli (Aziz); Tessa Bouché (Aziza); Franco Citti (il genio). E inoltre: Franco Merli, Ines Pellegrini, Abadit Ghidei, Giana Idris, Alberto Argentino, Francesco Paolo Governale, Salvatore Sapienza, Fessazion Gherentiel.

Salò o le centoventi giornate di Sodoma – Dal romanzo di De Sade *Le Centoventi giornate di Sodoma;* scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; collaborazione alla sceneggiatura Sergio Citti e Pupi Avati; fotografia Tonino Delli Colli; aiuto alla regia Umberto Angelucci; assistente alla regia Fiorella Infascelli; produzione PEA (Roma) / Les Productions Artistes Associés (Parigi); produttore Alberto Grimaldi; 1975.
Interpreti e personaggi principali: Paolo Bonacelli (Il Duca Blangis); Uberto Paolo Quintavalle (il Presidente della Corte d'Appello); Giorgio Cataldi (il Vescovo, doppiato da Giorgio Caproni); Aldo Valletti (l Presidente Durcet, doppiato da Marco Bellocchio); Caterina Boratto (signora Castelli); Hélène Surgère (signora Vaccari, doppiata da Laura Betti); Elsa de' Giorgi (signora Maggi); Sonia Saviange (virtuosa dì pianoforte).