

**Alberto Ferrari**

**Momenti teatrali nell'opera  
e nella fortuna di Pier Paolo  
Pasolini**

Tesi di Laurea - Università di Pavia, giugno 2002

Relatore Prof. Sisto Dalla Palma (Direttore Teatro dell'Arte di Milano)

Correlatore Prof. Stefano Giovanardi

©Alberto Ferrari 2002-2003

## INTRODUZIONE

Si può narrare la storia di Pasolini e della sua opera come la storia di un'ossessione per il linguaggio: la storia del continuo approssimarsi ad uno stile, ad un genere, ad una poetica e del successivo abbandono per una nuova folgorazione, una nuova concezione dell'arte – del mondo. Il tentativo disperato del poeta è afferrare la vita, la realtà, la cosa in sé: per questo ogni lingua sarà sempre insufficiente, ogni parola sarà un filtro maledetto, un medium necessario quanto bugiardo e falsificante; in questo senso *“Leopardi appare il modello non dichiarato dell'officina, dello zibaldone critico e sterminato, con imprestiti continui tra prosa e poesia, cambio di poetiche, attraversamento di generi, utilizzo della maniera come strumento di verità. Un'avanguardia della tradizione”*<sup>0</sup>

Se Artaud ha varcato la soglia concependo un teatro “puro” che riesce (ma effettivamente: è riuscito?) a fare a meno degli alambicchi dell'alfabeto esprimendo la crudeltà della vita in rappresentazioni che si volevano uniche e non ripetibili, Pasolini arriva a definirsi “schiavo della Lettera”, pur tentando anch'egli continuamente ad affrancarsene sentendo di voler uscire “fuori dalla pagina” e dai suoi limiti rispetto alla vita vera; e la sua produzione è una vicenda di passioni e tradimenti, dal friulano di *Poesie a*

---

<sup>0</sup> G.D'Elia, *Gli ottant'anni di Pasolini*, in “L'Unità”, 24 febbraio 2002.

*Casarsa* al romanesco di *Ragazzi di vita*, dall'impegno sociale e politico di *Le ceneri di Gramsci* al ritorno alle origini de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, dalla scoperta del cinema al nuovo teatro borghese, dalla trilogia della vita al mortifero *Salò*, fino a *Petrolio*, tentativo di capitolazione finale di tutta la realtà in un grandioso pastiche che mescoli e contamini generi e linguaggi tradizionalmente separati...

Il teatro, scoperta "improvvisa" e amore divorato nel giro di quattro anni, si situa appieno in questo percorso accidentato e prolifico.

Esso è frequentato dal nostro autore con diversa intensità fin dall'apprendistato alle Lettere, anche attraverso più o meno improvvisate messe in scena o la scrittura di testi autonomi; ma si può dire che mentre queste prime prove rientrano nell'alveo di una serie di opere minori concepite avendo come riferimento primo la poesia e la letteratura scritta, lo specifico teatrale interesserà Pasolini solo a partire dal 1966, con la scrittura quasi di getto delle sei tragedie cosiddette borghesi e soprattutto nel 1968 con la redazione dello scritto teorico *Manifesto per un nuovo teatro*, che più ci interessa in questa sede per le affermazioni che contiene e che costituiscono l'unica testimonianza di una sia pur particolare teoria teatrale del poeta friulano.

Certamente esistono parole sparse, affermazioni apodittiche, brani di interviste che – sempre soprattutto dal'66 – costituiscono valide

integrazioni e indizi per completare o anche contraddire l'idea di teatro esposta nel manifesto: di tutto questo cercheremo di rendere conto.

Ci preme anche investigare gli anni precedenti alla metà dei sessanta non solo perché come detto sono vari anche se perlopiù dilettanteschi i tentativi di approccio alle scene e alla drammaturgia, ma anche perché la produzione di Pier Paolo Pasolini costituisce un unico inestricabile viluppo per cui ogni singola opera è ben meglio leggibile se affrontata insieme a quelle passate e contemporanee, e ogni singolo periodo è meglio compreso solo se si è a conoscenza dei periodi precedenti, delle forme e degli stili precedentemente prediletti.

Così, non parranno fuori luogo i continui cenni alla produzione poetica, narrativa, cinematografica, saggistica; e non crediamo sia fuori luogo neppure ripercorrere brevemente gli anni – che non sono molti – che dallo spegnersi dell'interesse (poi mai davvero sopito) verso il teatro portano alla morte del nostro autore.

Si è anche cercato di mettere a confronto analiticamente la teoria teatrale con un'opera scelta a titolo *esemplificativo*, per meglio comprendere quali sono le coerenze e le discrepanze tra enunciazioni paradigmatiche e scrittura drammatica; in questo senso crediamo sia stato utile rivivere anche l'unica messa in scena che Pasolini curò personalmente come

regista, cioè *Orgia* rappresentata nello stesso '68 del "Manifesto per un nuovo teatro" allo Stabile di Torino.

L'ultima parte di questo lavoro vorrebbe brevemente dar conto di come l'eredità pasoliniana nel mondo del teatro dia frutti in particolare negli anni a noi più vicini, avvalorando l'ipotesi di testi a loro modo profetici, o forse addirittura oramai classici, e quindi sempre capaci di dire nuove cose. Non stupisce allora che grandi nomi della scena contemporanea abbiano voluto cimentarsi con i drammi del poeta di Casarsa, ed è proprio degli spettacoli di tre valenti registi come Ronconi, Tiezzi e Castri che abbiamo voluto trattare in particolare, preferendo concentrarci su rappresentazioni di un certo valore piuttosto che fare elenchi scarni di numerosi allestimenti.

Per quanto concerne le fonti cui abbiamo attinto per questa ricerca citiamo anzitutto la Biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università di Pavia, dove sono rinvenibili tutti i testi editi di Pasolini, necessari a farsi un quadro dell'opera in generale, e dei testi drammatici o degli scritti vari sul teatro in particolare. Sono pochi i testi critici dedicati specificamente al teatro del nostro autore, e li abbiamo trovati direttamente alle Librerie Feltrinelli di Piazza Duomo, a Milano. Altre opere di critica che contengono più o meno ampi riferimenti alla produzione drammatica e all'idea di teatro di Pasolini, oltrechè le biografie principali dello stesso

sono state consultate sempre presso la Biblioteca di Lettere di Pavia, o in quella dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Le riviste che contengono saggi in proposito sono state trovate alla Biblioteca Comunale Sormani di Milano, dove sono su microfilm anche tutti gli articoli di quotidiani o altri periodici dedicati all'uscita in unico volume del Teatro pasoliniano ne "I Meridiani" della Mondadori.

Inquadrare storicamente il mondo del teatro negli anni in cui Pasolini opera e scrive le sue tragedie è stato possibile grazie a volumi trovati alle Librerie Feltrinelli o sempre alla Biblioteca Comunale Sormani.

Per l'allestimento di *Orgia* curato dal poeta stesso nel 1969 per il Teatro Stabile di Torino, abbiamo potuto consultare presso gli Archivi dello stesso ente il programma di sala, le foto di scena nonché un'ampia serie di recensioni dell'epoca.

Infine per le messe in scena successive alla morte dell'autore abbiamo anzitutto consultato presso la Biblioteca di Comunicazioni e Spettacolo dell'Università Cattolica di Milano i volumi dell'annuario del teatro "Il Patalogo" contenenti l'elenco cronologico di tutte le rappresentazioni nei teatri italiani, poi una volta effettuata la scelta di tre spettacoli particolari da analizzare abbiamo attinto materiale in proposito dalle recensioni su settimanali e quotidiani conservate su microfilm presso la Biblioteca Sormani di Milano; per *Affabulazione* di Ronconi abbiamo anche ritrovato

un programma di sala e potuto visionare una ripresa video dello spettacolo presso l'Archivio del Piccolo Teatro di Milano, oggi diretto dallo stesso Ronconi; per *Orgia* di Castri del materiale è stato visto presso il Teatro stabile di Torino; su Federico Tiezzi che ha curato la regia di *Porcile* ci siamo procurati un volume presso la Libreria dello Spettacolo di Milano, e abbiamo letto l'intervista di Ponte di Pino sul sito allestito dal critico.

## PRIME PROVE

### 1.1 GLI ANNI GIOVANILI

*“Abbiamo poi fatto idolo dei nostri pensieri il teatro: abbiamo deciso di metter su una compagnia”*: sono parole scritte da Pasolini nel 1941<sup>1</sup>, ed attestano un interesse per il genere drammatico presente fin dai primi anni di attività poetica, un interesse che oltretutto si fa subito esigenza di confronto con la dimensione scenica, con la parola *detta* e ascoltata, con un pubblico che *veda* e soprattutto *senta*.

Si inizia in modo rudimentale e meno che apprendistico: Pasolini e i suoi giovani amici universitari si radunano in casa del poeta, leggono / recitano

---

<sup>1</sup>In *Lettere (1940-1958)*, a cura di N.Naldini, Einaudi, Torino 1986. La lettera dell'inverno 1941 a Franco Farolfi, da cui abbiamo estratto la citazione, specifica anche: *“Ancora le cose sono in sospenso: finora non abbiamo fatto altro che recitare brani di tragedie e commedie fra noi quattro (a due a due, alternativamente).”*



ad alta voce su panche o sedie pezzi drammatici, in anni di letture onnivore e di non poche novità in campo teatrale.<sup>1</sup>

Il teatro in questo senso è per il nostro poeta parte di un più generale interesse per gli studi umanistici in generale, e la letteratura drammatica parte della grande passione per tutta la *poesia*: Pasolini comincia a scrivere versi da subito, quando impara a scrivere; ovviamente i primi sono piccoli componimenti, sulla natura, sull'affetto per la madre, etc., e fu la madre stessa - ricorda il poeta nell'intervista *Il sogno del centauro* -<sup>3</sup> a rivelargli la possibilità di scrivere autonomamente, vergando versi dedicati al figliuolo. Pier Paolo diceva di conservare una cassapanca zeppa di scritti infantili<sup>4</sup>, ma di fatto nell'intervista sopra citata afferma di ricordarsi solo di due parole, *rosignolo* e *verzura*, che attestano una selezione linguistica di tipo petrarchesco.

---

<sup>1</sup> Per seguire passo a passo la biografia di Pasolini ci siamo avvalsi soprattutto di Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1978 ed ora disponibile in edizione Giunti, Firenze 1995. Cfr. anche N.Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989.

<sup>3</sup> Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J.Duflot, Editori Riuniti, Roma 1983, pag.22.

<sup>4</sup> Cfr. E.Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., pag.69

Le prime letture sono libri di avventure, Salgari, l'atlante geografico su cui fantastica storie meravigliose<sup>5</sup>; più avanti Pier Paolo legge Omero, i *Lusiadi*, i classici Carducci, Pascoli, D'Annunzio<sup>6</sup> che solo più in là approfondirà (su Pascoli svolgerà la tesi di laurea e poi curerà un'*Antologia*<sup>7</sup> e di Pascoli risentono i suoi versi friulani). Ma sono ancora letture episodiche e perlopiù scolastiche: è agli anni del liceo che data la scoperta della letteratura come amore vitale e l'emergere di una vocazione assoluta e intransigente; importante è l'incontro con il *Macbeth* di Shakespeare, ma soprattutto – nell'anno scolastico 1938-39 - la lettura da parte del professore e poeta Antonio Rinaldi di *Le bateu ivre* di Rimbaud,

---

<sup>5</sup> Vedi *Cronologia*, a cura di N.Naldini, in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a cura di W.Siti e S.De Laude, Mondadori, Milano 2001, pag.XLIX.

<sup>6</sup> Nella presentazione *Al lettore nuovo per Poesie*, Garzanti, Milano 1970, Pasolini ricorda: “non ho evitato, con l'adolescenza, l'inevitabile incontro con Carducci, Pascoli, D'Annunzio”.

<sup>7</sup> Oggi in Pier Paolo Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di M.A.Bazzocchi, Einaudi, Torino 1993; e parte anche in P.P.Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W.Siti e S.De Laude, Mondadori, Milano 1999, vol.I, pagg.91-148. Sulla scelta di Pascoli per la tesi di laurea Pasolini ricorderà poi: “Scelsi Pascoli perché era un poeta molto vicino ad alcuni dei miei interessi di quel periodo, e perché era vicino al mondo dei contadini friulani” (Da *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con John Halliday*, Guanda, Parma 1992, pagg.34-35).

momento folgorante che dischiude al nostro il mondo della poesia contemporanea, da Ungaretti, subito amatissimo, a Montale, da Luzi a Gatto, da Sereni a Bertolucci, da Betocchi a Cardarelli, senza dimenticare Sandro Penna con il quale è riscontrata presto grande affinità e identificazione.

Quasi naturale quindi, che terminati gli studi liceali Pasolini si iscriva a Lettere (a Bologna) conoscendo altri giovani aspiranti poeti (Leonetti, Roversi, Serra) con cui condividere letture e passioni poetiche, e non solo: arte, cinema, politica e finalmente anche il teatro sono al centro di discussioni e scoperte; c'è anche il progetto di una rivista, *Eredi*, che non uscirà mai.<sup>8</sup> Decisivi per il futuro poetico e quindi anche teatrale di Pier Paolo sono gli incontri con Pascal e Leopardi, che insieme all'esistenzialismo di Kierkegaard e Schopenhauer alimenteranno la “*contemplazione lirica dell'infinito*”<sup>9</sup> e l'angoscia dell'esistere; comincia anche una vocazione critica improntata ad una sensibilità postermetica,

---

<sup>8</sup> A causa di restrizioni ministeriali sull'uso della carta: vedi *Cronologia*, in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pag.LIV.

<sup>9</sup> Cfr. G.Jori, *Pasolini*, Einaudi, Torino 2001, pag.6.

come fa notare Cesare Segre evidenziando la lettura di Bo, De Robertis, Solmi ed Anceschi.<sup>10</sup>

Ma ciò che qui più interessa è la lettura di autori teatrali; a parte i tragici greci – che il nostro amerà sempre, fino a tradurre opere nella sua maturità - l'interesse si appunta soprattutto sui moderni e contemporanei: il poeta casarsese assiste a Bologna a *Piccola città* di Wilder<sup>11</sup>, oltre a leggere O'Neill<sup>12</sup>, Strindberg, Alfieri, Pirandello, Holderlin, Kleist. Molte sono opere non molto tradizionali rispetto al classico “dramma borghese”: sono monologhi, dialoghi, “dibattiti” tra idee personificate che hanno nel dialogo lo strumento primo della comunicazione – e ciò non può non far

---

<sup>10</sup> Vedi C.Segre, *Vitalità, passione, ideologia* in: P.P.Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol.I, pagg. XIV-XV.

<sup>11</sup> Il dramma di Wilder venne portato a Bologna il 2 e 3 gennaio 1941 dalla compagnia Cialente-Merlini. Nella lettera a Farolfi dell'inverno 1941, in *Lettere (1940-1958)*, cit., Pasolini è entusiasta, dice che lo spettacolo è “*interessantissimo*” e “*merita lunghissime discussioni, poiché tocca originali e necessari problemi, specialmente di tecnica teatrale*”. E' un primo accenno ad un interesse anche per la messa in scena, nella gioventù del poeta in secondo piano rispetto ad una lettura “letteraria” dei testi drammatici.

<sup>12</sup> “*Anche O'Neill è tra gli autori teatrali indagati da Pasolini e dai suoi compagni, nel suggestivo tentativo di rivitalizzare la mitologia greca ed il teatro classico attraverso nuovi modelli interpretativi come la psicoanalisi ed il sentimento religioso cristiano*”. (S.Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, Campanotto Editore, Udine 1995, pag.19.)

pensare al futuro “teatro di parola” pasoliniano, dove proprio l’oralità sarà primaria<sup>13</sup>.

La scoperta di autori anglosassoni come Yeats, O’Casey, Synge<sup>14</sup> è degna di una certa attenzione, se pensiamo che i temi affrontati in particolare dall’irlandese Synge sono quelli della terra madre, del popolo, dello spirito di una civiltà: proprio in questi mesi Pasolini comincia a pensare al suo Friuli in questa chiave di recupero di una tradizione e di una lingua<sup>15</sup>. C’è poi, e questa sarà una costante che troveremo in tutta la produzione pasoliniana – quindi anche nel teatro - una possibile lettura in senso autobiografico dell’opera di Synge, in particolare de *Il furfantello dell’ovest* dove troviamo il tema psicanalitico del parricidio necessario per una piena maturazione: ben sappiamo tra l’altro come la psicanalisi

---

<sup>13</sup> Cfr. F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma 2000, pag.44.

<sup>14</sup> Ricorda Pasolini in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, che “*il regionalismo così poetico (...) di Synge e Yeats, con tutto il linguaggio pudicamente patetico ed aspro che comportava, è stato molto caro a Leonetti e ai suoi amici.*” Tra questi amici c’era ovviamente lo stesso Pasolini.

<sup>15</sup> In questa direzione, oltre alle opere letterarie cui accenneremo, vanno anche – più avanti - la fondazione di una *Academiuta de lenga furlana* nel febbraio 1946, e il periodico in dialetto *Stroligut di cà da l’aga* il cui primo numero esce nell’aprile 1944.

interessasse il nostro autore per una lettura profonda anche della sua stessa omosessualità.

L'identificazione autobiografica può essere anche la chiave di lettura per comprendere come mai la prima vera e propria messa in scena con attori e pubblico allestita da Pasolini – e dai suoi amici - sia la quasi ignota commedia ottocentesca *Un angelo peccatore* di Isnardo Sartorio<sup>16</sup>: al centro della trama sta il rapporto difficile tra un giovane sfrenato e vizioso e la madre anziana ed angosciata, eco della vicenda umana del giovane Pier Paolo, ambigualmente legato alla madre ed anch'egli attratto in questi anni dal mito del maledettismo da angelo decaduto.

La recita è preparata per la “Pro-combattenti” di Casarsa (siamo nell'autunno del 1941), ed in una lettera a Luciano Serra Pasolini anticipa una sua posizione di “*autoritario direttore di scena*”<sup>17</sup>: dettaglio importante, che prefigura sin dagli albori dell'esperienza teatrale un ruolo registico assolutamente dominante che ritroveremo in tutta l'impostazione drammaturgica del poeta di Casarsa, a partire dalla regia di *Orgia* nel 1968 a Torino, e nonostante le roboanti affermazioni del *Manifesto per un*

---

<sup>16</sup> I.Sartorio, *Un angelo peccatore*, Barbini, Milano 1873.

<sup>17</sup> “*Io sono il regista, e la cosa mi interessa immensamente*”, scrive Pasolini a Serra nella stessa lettera del settembre 1941, ora in *Lettere (1940-1954)*, cit.

*nuovo teatro* dove si delinea per l'attore un ruolo importante anche di riflessione intellettuale sul testo recitato<sup>18</sup>.

Nell'ambito di quel recupero della tradizione friulana come memoria di una civiltà che va disperdendosi cui prima si accennava, qualche mese dopo la messa in scena di Sartorio il nostro poeta pubblica la sua prima raccolta di versi, in dialetto, intitolata *Poesie a Casarsa*<sup>19</sup>. Il dialetto si presenta a Pasolini come lingua naturale per eccellenza, idioma vitalissimo: *“Per me era semplicemente una lingua antichissima eppure del tutto vergine, dove parole, pur comuni, come “coùr” “fueja” “blanc” sapevano suggerire le immagini originarie. Una specie di dialetto greco o di volgare appena svincolato dal pre-romanzo con tutta l'innocenza dei primi testi di una lingua. (...) Per noi ormai lo scrivere in friulano è un*

---

<sup>18</sup> Cfr. qui più avanti, 3.2, e Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in “Nuovi Argomenti” 9, gennaio-marzo 1968, recentemente ripubblicato in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W.Siti e S.De Laude, 2 voll. , Mondadori, Milano 1999.

<sup>19</sup> *Poesie a Casarsa*, Libreria Antiquaria Mario Landi, Bologna 1942, ora anche in *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G.Chiarcossi e W.Siti, Garzanti, Milano 1993, 2 voll. con nuova edizione negli “Elefanti”, ivi 1995-1996, 4 voll.

*fortunato mezzo per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'Ottocento hanno tanto ricercato (...) cioè una melodia infinita*”<sup>20</sup>.

Così, il dialetto casarsese ha pari dignità rispetto alla lingua nazionale e può abbeverarsi alle correnti letterarie della tradizione italiana oltre che a tutta la poesia contemporanea, evitando di diventare un folkloristico sottoprodotto popolare: anzi, gli stessi oggetti e moti della poesia in lingua saranno espressi su un piano di superiore assolutezza.<sup>21</sup>

Gianfranco Contini legge l'opera prima del ventenne Pier Paolo e gli manda una cartolina promettendogli una recensione, che infatti appare sul “Corriere di Lugano” del 24 aprile 1943<sup>22</sup>: parla con preveggenza di uno

---

<sup>20</sup> *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, in P.P.Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pagg.160-161. Si veda anche il saggio *Dialet, lenga e stil* pubblicato sul primo numero del periodico “Stroligut di cà da l'aga” dell'aprile 1944 oggi in P.P.Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit.

<sup>21</sup> Cfr. G.Jori, *Pasolini*, cit., pag.23.

<sup>22</sup> L'articolo doveva uscire sulla ben più diffusa “Primato”, ma la censura fascista individua nel particolarismo linguistico un gesto di ribellione rispetto al nazionalismo ufficiale, come ricorda Pasolini stesso: “*la mia “lingua pura per poesia” era stata scambiata per un documento realistico provante l'esistenza obiettiva di poveri contadini eccentrici o, per lo meno, ignari dell'esigenza idealistica del Centro...E' vero che io non ero più fascista ‘naturale’ da quel giorno del '37 in cui avevo letto la poesia di Rimbaud*” (P.P.Pasolini, *Al lettore nuovo*, in *Poesie*, Garzanti, Milano 1970).



“scandalo” che il poeta introduce “*negli annali della letteratura dialettale*” e individua il fulcro dell’opera in “*quel centro di ascesi dell’uomo sul proprio corpo che fa l’equilibrio del libretto*” cioè il tema dell’eros, del peccato e della redenzione, già ossessivamente presente in questi versi. A proposito di teatro, Roncaglia nota acutamente che in tutte le opere di Pasolini c’è la tendenza a “*realizzare la condizione ideale del dramma*”, per cui già l’utilizzo del dialetto nelle prime liriche sarebbe una modalità di mimesi, “*impressionismo teatrale*”, in cui l’autore si fa personaggio, e diventa una maschera più autentica del suo volto normale.<sup>23</sup>

La seconda parte delle *Poesie a Casarsa* è costituita da un dialogo in versi, *La Domenica Uliva*, che ripristina l’antico genere del mistero medioevale o della lauda sotto forma di vera e propria “sacra rappresentazione” (Asor Rosa<sup>24</sup>): il dialogo tra il Figlio e la Madre, che dietro una grande tensione spirituale fa intravedere anche i temi dell’omosessualità e del rapporto morboso con la genitrice, è strutturato in modo da esigere una lettura a voce alta, insomma una recitazione, cui si

---

<sup>23</sup> A.Roncaglia, *Parola poetica e discorso vitale*, in “Sotto la Tenda. Quaderni del Teatro Tenda di Roma”, 1 / 2, Bulzoni & Teatro Tenda Editori, Roma 1978, pag.22.

<sup>24</sup> In A.Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, 1965, pag.447.

prestano la struttura strofica e i versi spesso fatti di battute spezzate, di botta e risposta che ritroveremo anche nelle vere e proprie opere teatrali pasoliniane: Pier Paolo vuole già qui “*dare ai suoi fantasmi lirici fisionomia di personaggi*”<sup>25</sup>, seppure, come peraltro anche nel teatro degli anni maturi, personaggi tutti riferibili all’io narciso dell’autore, che qui si sdoppia tra la madre ed il “chierichetto dell’ulivo”.

Pasolini continua su questa per lui fertile strada elaborando dal 1943 otto dialoghi in doppia versione, in italiano e in friulano, poi raccolti nella sola versione italiana nell’opera poetica *L’usignolo della Chiesa cattolica*, edita nel 1958<sup>26</sup>: non ci soffermeremo su questi versi che riprendono soprattutto tematiche già vedute precedentemente<sup>27</sup>, e in cui sembra comunque prevalere la dimensione lirica rispetto alla scrittura drammatica che prendeva a volte il sopravvento ne *La Domenica Uliva*<sup>28</sup>; notiamo soltanto la presenza in queste liriche di forme e formule liturgiche e

---

<sup>25</sup> G.Santato, *Pier Paolo Pasolini. L’opera e il suo tempo*, Padova, Cleup, 1983, pag.41.

<sup>26</sup> *L’usignolo della Chiesa Cattolica*, Longanesi, Milano 1958; nuova edizione Einaudi, Torino 1976 ed ora anche in *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit.

<sup>27</sup> La composizione di questi dialoghi è annunciata in una lettera a Serra del 26 gennaio 1944, ora in *Lettere(1940-1954)*, cit.

<sup>28</sup> Si veda su questi dialoghi S.Casi, *Pasolini un’idea di teatro*, cit., capitolo 3, ed E.Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le Lettere, Firenze 1997.

bibliche, che possono fare trasparire in controluce una sorta di sacra rappresentazione dove il protagonista della Passione è il poeta, già *eretico*: “guardo il mio corpo / di mota e di avorio”<sup>29</sup>: Sereni, in una relazione per la Mondadori, scrisse che in questo canzoniere si delinea “una storia d’anima: la storia d’una originaria purezza gradatamente corrotta”.

Più significative ai fini del nostro discorso ci paiono essere due messe in scena vere e proprie, sempre a Casarsa e sempre con allestimenti dilettantistici, risalenti ai mesi successivi quando a causa della guerra Pier Paolo sfolla al suo paesino ed è impossibilitato a continuare a frequentare Bologna.

La prima opera rappresentata è più che altro uno *sketch* (in dialetto), *Carneval e Quaresima*,<sup>30</sup> una recita praticamente improvvisata la sera del carnevale ’43 nella cucina dell’abitazione del poeta, “su un canovaccio confezionato in pochi minuti”, ricorda Nico Naldini<sup>31</sup>, con personaggi

---

<sup>29</sup> *Gestimmtseit*, in *L’usignolo della Chiesa Cattolica*, cit.

<sup>30</sup> Nulla ci rimane nemmeno di un possibile canovaccio del testo.

<sup>31</sup> N.Naldini, *Cronologia*, in *Lettere(1940-1954)*, cit., pag.XLV. Naldini ricorda: “La sera dell’ultimo di carnevale, parenti e amici si radunano nella cucina di Susanna (la madre di Pier Paolo, ndr.) per una recita improvvisata; uno sketch in friulano *Carneval e Quaresima* su un canovaccio confezionato in pochi minuti. Pier Paolo recita la parte del Carnevale, Bertotto in vesti femminili quella della *Quaresima*, Pina suona il violino.”

allegorici ed un violino in sottofondo. Si tratta secondo Stefano Casi di un'operazione sempre nell'ambito del ritrovamento di generi ed opere delle origini come un “*recupero del patrimonio storico e culturale locale*”; in questo caso verrebbe ripreso il *Contrast fra Carneval e Crèsime* attribuito al poeta friulano del seicento Ermes di Colloredo ed oramai assunto pienamente dalla tradizione popolare<sup>32</sup>.

Pasolini aveva adottato il friulano come un linguaggio speciale per la poesia evitando qualsiasi tendenza al realismo folklorico, ma si rende conto, dopo un primo apprendistato poetico, di avere a che fare con una lingua viva e pulsante, ed abbandona l'utilizzo estetistico per approdare ad un uso realistico che implica anche il ripescaggio di tutta una tradizione popolare indigena: il *Carneval* va esattamente in questa direzione.<sup>33</sup>

La seconda rappresentazione cui vogliamo qui accennare è messa in scena nell'estate del 1944 addirittura con una replica ed un allestimento nella vicina frazione di Zoppola, ed è intitolata *Meriggio d'arte*.<sup>34</sup> Si tratta

---

<sup>32</sup> Vedi S.Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, cit., pag.40.

<sup>33</sup> Vedi l'intervista di J.Halliday, *Pasolini su Pasolini*, cit., pagg.31-32.

<sup>34</sup> Anche del *Meriggio* nulla ci rimane, ma sappiamo esattamente quale fu il programma di questa sorta di “varietà”: un concerto di musica classica della violinista Pina Kalc, slovena sfollata a Casarsa e grande amica di Pier Paolo, una serie di villotte e canti del coro dei ragazzi di Casarsa diretti dalla Kalc, i due dialoghi, poi in italiano ne *L'usignolo della Chiesa*

praticamente di un varietà che alterna brani colti (come la musica classica suonata al violino e due dialoghi poetici firmati da Pasolini stesso) e momenti di più facile intrattenimento (come canti del coro dei ragazzi di Casarsa e alcune popolari villotte) con un'attenzione quindi al tipo di uditorio che il poeta ha davanti a sé che qui si manifesta per la prima volta con l'intento di educare e insieme intrattenere il pubblico – e sappiamo quanto un'ambizione didattica abbia contato poi anche nella successiva scrittura delle tragedie borghesi<sup>35</sup>.

## 1.2 I TURCS TAL FRIUL: L'ESORDIO DI PASOLINI

### DRAMMATURGO

Nell'ambito del progetto di recupero del friulano come lingua pura ed incontaminata, e quindi di una letteratura delle origini, Pasolini avverte presto la necessità, dopo essersi espresso con liriche, dialoghi poetici e

---

*Cattolica*, *Discors tra la Plèif e un fantat* e *Dialogut tra un frut e un pelegrin*, ed infine una *Prejera* di Pasolini, poi ripresa nel coro de *I turcs tal Friùl*. (Vedi “Stroligut di cà da l’aga” dell’agosto 1944, con lo scritto a firma “Pieri Paoli” *Memoria di uno spetaculùt*, ora leggibile con traduzione in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, Mondadori, Milano 2001, pagg. 83-95).

<sup>35</sup> Si veda qui, più avanti, 3.2.

recuperando antiche villotte,<sup>36</sup> di un *teatro fondativo* che sappia evocare epicamente la storia di un popolo rappresentata in un momento di grande drammaticità: “*epica contadina, istintivamente cristiana: creaturalità naturale, elogio della solidarietà comunitaria*”, sintetizza Enzo Siciliano.<sup>37</sup> L’intento è chiaramente quello di rifarsi alla tragedia greca, forma spettacolare alle origini di una civiltà dove una crisi all’interno di una comunità, che assume connotati politici e sociali, viene infine risolta con un superamento dei dissidi; a questo schema basilare il poeta friulano s’ispira con tutta evidenza, se pensiamo tra l’altro al rispetto delle tre unità aristoteliche (che nota Ciceri<sup>38</sup>) e alla presenza in scena di personaggi in funzione di messaggeri, e di un vero e proprio coro.

Il dramma pasoliniano, intitolato *I turcs tal friül*,<sup>39</sup> viene concepito nel 1944, e l’autore si fa portavoce di un sentimento diffuso tra i friulani: essi

---

<sup>36</sup> Soprattutto in *Poesie a Casarsa*, nei dialoghi poi ne *L’usignolo*, nel *Meriggio d’arte*, ma anche in alcuni dialoghi pubblicati sulla rivista della Gioventù Littoria bolognese *Il Setaccio*, nei numeri del dicembre 1942 e del febbraio 1943.

<sup>37</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., pag. 101 dell’edizione Giunti.

<sup>38</sup> A. Ciceri, *nota a I turcs tal Friül*, Ed. Rivista Forum Julii, Udine 1976, pag. 55.

<sup>39</sup> La prima pubblicazione si ebbe solo nel 1976, a cura di A. Ciceri, cit.; nuova edizione a cura di A. Noferi Ciceri, Società Filologica Friulana, Udine 1995. La prima edizione con traduzione in italiano si ha a cura di G. Boccotti: *I turchi in Friuli*, Istituto Italiano di Cultura di Monaco

hanno subito nei secoli numerose invasioni, abitando una terra di confine, difendendo sempre ostinatamente un'identità e una lingua messe in discussione. E' indubbio che l'opera risenta degli eventi bellici in corso: l'invasione turca del 1499 in terra friulana di cui si narra nel testo richiama l'occupazione nazista della regione nei momenti coevi alla scrittura; il confronto tra il protagonista Pauli, che rifiuta l'azione isolandosi nella fervente preghiera con i vecchi del paese, ed il fratello Meni, che parte eroicamente per combattere il nemico e muore in battaglia, è di chiaro stampo autobiografico, se pensiamo alla morte in guerra di Guido Pasolini ed ai tormenti successivi di Pier Paolo: è vero che Guido morrà, tra l'altro per mano di partigiani comunisti al servizio di Tito, solo nel febbraio 1945, ma la funesta prefigurazione poetica fu

---

di Baviera, "Quaderni" n.7, Urbana 1980. Infine testo e traduzione si ritrovano nel "Meridiano" Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, cit., con una nota dettagliata sulla storia del testo. Pasolini prefigura che l'opera non sarà edita per molto tempo –intuendone i limiti- già in una lettera del 29 novembre 1945 a G.D'Aronco: “ (I turcs) *che è forse la miglior cosa che io abbia scritto in friulano, giace in un cassetto e vi giacerà non so per quanto.*” (In *Lettere(1940-1954)*, cit.).

causata da un forte senso di colpa per non aver partecipato alla lotta partigiana<sup>40</sup>.

Meni in qualche modo è anche un *doppio* dell'autore e del personaggio Pauli<sup>41</sup>; quest'ultimo, sopravvissuto, comincerà a combattere in nome del fratello, *incorporandolo* in se', e nella biografia di Pasolini non è un caso che dati a questi mesi l'inizio di un impegno politico consapevole e costante, prima nell'associazione autonomista *Patrie tal Friul*, poi tra le file del P.C.I.

La tipica struttura pasoliniana della *duplicazione* è tra l'altro presente nel dramma anche nella figura della madre Lussia, cui si affianca la nutrice – classica figura femminile della tragedia greca – di nome Anuta Perlina, e nei due popoli simmetricamente e anteticamente opposti, i pacifici contadini friulani ed i terribili barbari turchi: il contrasto tra forze che si oppongono ma anche si richiamano e attraggono a vicenda (e c'è del compiacimento anche nel presentare la forza primigenia e in qualche modo genuina degli invasori) produce una “*segreta tensione etica e*

---

<sup>40</sup> La tesi della “anticipazione profetica” del destino di Guido Pasolini è sostenuta tra l'altro da Enrico Groppali, in *L'ossessione e il fantasma. Il teatro di Pasolini e Moravia*, Marsilio, Venezia 1979.

<sup>41</sup> Su questo si veda F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pagg. 47-48.



*sentimentale” che costituisce “assieme all’uso di una lingua di grande suggestione, con le sue arcane petrosità e le sue improvvise dolcezze – la nobiltà e l’interesse di un testo per altri aspetti tanto acerbo e schematico.”*<sup>42</sup>

Indubbiamente il sacrificio di Meni è catartico, ma è anche cristico: egli è l’agnello sgozzato che permette il miracolo dell’uragano che respinge i barbari nemici, ed il conseguente ristabilimento dell’ordine; è questa una dinamica che ritroveremo nelle tragedie mature di Pasolini, per esempio in *Orgia* dove il suicidio del protagonista ne evidenzia finalmente la radicale diversità, ma permette anche il ritorno alla quotidianità omologata.

Ci sembra di poter dire che in nuce *I turcs* è già *teatro di parola* - così l’autore poi definirà i suoi drammi borghesi: l’azione è praticamente assente, il dialogo è dominante, ed è già confronto serrato e drammatico di idee; idee non astratte ma comunque e sempre *incarnate* nella storia ed in *precisi* corpi di personaggi vividi e sofferenti, proiezioni di un *io* dell’autore che ovunque furoreggia ardente.

Come ha ben notato Gianfranco Capitta già sono in campo i grandi dilemmi di fronte ai valori ultimi che Pasolini riproporrà con gli anni nella sua opera teatrale ma anche nella poesia, nei romanzi, nel cinema, negli

---

<sup>42</sup> G.Raboni, *Arrivano i turchi, anzi no*, “Il Corriere della Sera”, 12 ottobre 1995.

interventi “civili”: “*l’identità divisa tra la fede e l’impegno civile; l’ambiguità essenziale; e quella del barbaro invasore, insieme distruttore e salvifico; il rifiuto di una avanzata progressiva della storia che rischia ogni momento di opprimere se non di cancellare una cultura (quella contadina) e la sua ricca complessità, l’unica in grado di elaborare e risolvere gli intrecci delle esistenze.*”<sup>43</sup> Sono elementi che ritorneranno nel *corpus* delle principali opere drammatiche, che a differenza di questa troveranno in qualche modo una pubblicazione: *I turcs tal Friùl* rimarranno sempre nel cassetto, considerati probabilmente dal poeta come opera immatura; solo nel 1976 uscirà un’edizione curata da Luigi Ciceri, ad Udine e nelle Edizioni della Rivista “Forum Julii”.

### 1.3 DA “IL CAPPELLANO” A “NEL’46”

Nel 1946 Pasolini abbandona la ricerca di una poesia – ed un teatro - delle *origini* dedicandosi tra l’altro alla scrittura di un testo, per il momento con titolo *Il cappellano*, che avrà un’elaborazione lunga e tormentata, fino a

---

<sup>43</sup> G.Capitta, *L’evento miracoloso che salvò Casarsa*, “Il Manifesto”, 14 giugno 1995.

raggiungere una forma definitiva, e ad essere rappresentato, solo nel 1964<sup>44</sup>.

Si passa da un teatro sociale e comunitario quale nelle intenzioni voleva essere *I turcs tal Friül* ad una vicenda interiore di un protagonista attorno al quale ruotano le apparizioni di tutti gli altri personaggi, alcuni dei quali allegorie e simboli della *Coscienza*, altri dell'*Eros* del personaggio principale<sup>45</sup>: è un'opera di chiara marca autobiografica, basti pensare al nome del protagonista, Don Paolo (poi Giovanni), e ai suoi difficili rapporti con le autorità, nonché ai rapporti ambigui che intrattiene con il fratello e la sorella.

Il grande tema della Diversità si rivela per la prima volta in quest'opera come dominante, non solamente adombrato sottotraccia come per esempio nel personaggio di Meni ne *I turcs*; il conflitto tra Coscienza ed Eros si ripresenterà in tutta l'opera successiva di Pasolini, a partire dal balletto cantato di *Vivo e Coscienza* del 1963.

---

<sup>44</sup> Non esiste ancora un'edizione critica del testo, che metta ordine al molto materiale di scrittura prodotto tra il 1946 ed il 1964.

<sup>45</sup> Non casualmente S.Casi accosta questo dramma alla definizione di *drammaturgia dell'io* data da Peter Szondi ad alcune opere del teatro fra otto e novecento: cfr. *Pasolini un'idea di teatro*, cit., pagg. 51-58; e P.Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 1962.

*Il cappellano* in questa prima versione fu inviato per la lettura a Gianfranco Contini (“*mi è costato due anni di desiderio*”, scrive il poeta al celebre filologo<sup>46</sup>), ed è proprio un'altra lettera a Contini che testimonia di una molto parziale messa in scena dell'opera a Firenze: “*è stata recitata la I scena del II atto, recita che mi ha dato la prova della teatralità del dramma*”, al festival del Fronte della Gioventù nel giugno 1947<sup>47</sup>.

Ma in questa prima versione il dramma non conoscerà mai rappresentazioni integrali, dato che il giovane Pier Paolo comincia ben presto a rielaborare il testo, a partire dal continuo mutamento del titolo, da *Storia interiore* a *Venti secoli di gioia* a *La fine della Chiesa*; tutti titoli molto diversi dal primo, e accomunati da una prospettiva più ampia rispetto alla semplice *storia di un io*, dalla ricerca - nuovamente dopo *I turcs tal Friùl* – di una dimensione politica ed universale, in cui l'eroe tragico protagonista sia un intellettuale che drammaticamente lotta per l'affermazione della diversità<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> In *Lettere (1940-1958)*, cit., pag.307. La lettera è del 23 luglio 1946.

<sup>47</sup> Cfr. lettera del 18 agosto 1946 in *Lettere (1940-1958)*, cit., dove Pasolini rivela anche: “*adesso volevo dirle che fui io ad interpretare Eligio*”, il fratello del protagonista.

<sup>48</sup> Cfr. ancora S.Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, cit., pag.76. La revisione del testo è oggetto di un articolo sul quotidiano “ Il Giorno” del 16 ottobre 1960.

Questa interpretazione ci pare adatta anche per l'ultima versione di questa *pièce*, sollecitata dalla richiesta della Compagnia dei Non, che nel 1964 domanda a Pasolini il testo per poterla rappresentare. In questo periodo, come vedremo, Pier Paolo ha già cominciato quella riflessione sul teatro soprattutto come problema linguistico che poi lo porterà all'elaborazione delle più importanti tragedie: è chiaro che quindi l'opera concepita nel lontano 1946 – anche se poi largamente rimaneggiata - pare al poeta cosa *vecchia*<sup>49</sup>, anche perché risente di tanti stili, di forse troppi personaggi, di molte simbologie. Da qui la decisione per il titolo distanziante e storicizzante *Nel'46!*, ed anche l'inevitabile presa di distanza rispetto alla recitazione della compagnia cui era stata affidata: *“recita esattamente*

---

<sup>49</sup> Ma una presa di distanza dall'opera era già cominciata da qualche tempo - e stesura - prima: vedi la lettera a Luciano Lucignani del marzo 1960 dove a proposito del dramma Pasolini scrive: *“è una cosa talmente fuori dall'ordinario e così imbarazzante per sincerità, che sarà impossibile rappresentarla”*. In un'altra lettera a Lucignani, del novembre 1960, l'opera è definita *“una cosa un po' mostruosa e folle”*; con Italo Calvino, che aveva letto il copione rimanendone negativamente colpito, il poeta si giustifica dicendo: *“certo non pubblicherò o comunque renderò pubblico quel dramma: ma tieni conto che è del'46, del tempo dell'Usignolo della Chiesa Cattolica, e che, quindi, va storicizzato.”* Le lettere cui si è accennato si trovano in Pier Paolo Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, a cura di N.Naldini, Einaudi, Torino 1988. Vi si trova anche la lettera di Calvino, dove lo scrittore dice tra l'altro: *“ritira immediatamente tutte le copie del manoscritto che sono in giro”*.

*secondo quelle regole accademiche che detesto*”<sup>50</sup>, dice il poeta che nel frattempo va improvvisandosi teorico teatrale, con una teoria della recitazione molto particolare che affronteremo più avanti leggendo il *Manifesto per un nuovo teatro*.

In quest’ultima versione, il dramma è arricchito da didascalie dettagliate su scene, luci, gesti, toni di voce, a volte con andamento decisamente narrativo: è lasciato poco spazio ad eventuali intuizioni registiche, com’è tipico di tutto il Pasolini uomo di teatro, ed è predisposto l’utilizzo di microfoni ed altoparlanti (uno esterno, uno interno, altri in cerchio intorno alla platea) che anni dopo ritroveremo nella regia pasoliniana di *Orgia* come mezzi *stranianti* rispetto alla soggettività degli attori e strumenti tesi a valorizzare il testo *in sé* così com’è scritto dall’autore.

Questo testo, indubbiamente irrisolto e un po’ confuso, è comunque per il suo autore una prova che *marca la distanza* rispetto alle scene a lui contemporanee, dal teatro tradizionale ed accademico alle avanguardie al teatro epico di Brecht; ma prima di affrontare il teatro pasoliniano nel

---

<sup>50</sup> Vedi *Gli scrittori e il teatro*, “Sipario”, XX, 229, maggio 1965: inchiesta di cui parleremo diffusamente qui più avanti (3.1).

contesto della temperie culturale degli anni sessanta è necessario completare l'exkursus sugli anni che precedono questo periodo <sup>51</sup>.

#### 1.4 DAGLI ANNI CINQUANTA ALL'INIZIO DEI SESSANTA

*“Eppure, Chiesa, ero venuto a te. / Pascal e i canti del Popolo Greco / tenevo stretti in mano, ardente, come se / il mistero contadino, quieto / e sordo nell'estate del quarantatré, / tra il borgo, le viti e il greto / del Tagliamento, fosse al centro / della terra e del cielo (...) Spazzò la Resistenza / con nuovi sogni il sogno delle Regioni / Federate in Cristo, e il dolceardente / suo usignolo.”*: così scrive all'inizio degli anni sessanta Pasolini<sup>52</sup> ricordando la cesura decisiva che lo portò dalla *metastoria* del Friuli lirico e trasfigurato alla *storia* con un impegno civile e un'attenzione tutta nuova ai problemi sociali della sua terra, cesura che approssimativamente possiamo datare dopo la metà degli anni quaranta.

---

<sup>51</sup> Il testo del copione di *Nel'46* è conservato presso l'archivio dell'Associazione Fondo Pasolini di Roma; ora è stato pubblicato in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, cit., con un'ampia nota che ricostruisce la storia del testo dell'opera tra il 1946 ed il 1965.

<sup>52</sup> In *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961, poi anche Einaudi, Torino 1982 ed ora in *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit.

Non si spegne però mai la tensione autobiografica intorno al grande tema della *diversità*, e ne sono testimonianza le pagine del romanzo *Amado mio*, pubblicato postumo<sup>53</sup>: qui la storia d'amore tra il protagonista Desiderio – *nomen omen* – ed il ragazzetto Benito, pur tormentata, si risolve in un abbandono lieto ed in un'accettazione della propria omosessualità che sono elementi del tutto nuovi tra gli scritti sino a questo momento elaborati.

I temi della speranza della palingenesi sociale e della diversità si intrecciano ne *Il sogno di una cosa*, pubblicato solo nel 1962<sup>54</sup> ; ma il faticoso equilibrio di Pasolini, che nel frattempo insegna nelle scuole statali di Valvasone, a 12 km da Casarsa, è ben presto destinato a spezzarsi per un'altra e più profonda cesura che praticamente lo obbligherà ad abbandonare il suo paese: nell'ottobre 1949 viene imputato per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico, in realtà a causa del ricatto di un sacerdote e delle insistenze di un preside e deputato

---

<sup>53</sup> P.P. Pasolini, *Amado mio preceduto da Atti impuri*, Garzanti, Milano 1982 e 1991, ora anche in P.P.Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W.Siti e S.De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1998.

<sup>54</sup> P.P.Pasolini, *Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milano 1962, ora anche in *Romanzi e racconti*, cit.



democristiano perché smettesse di fare politica<sup>55</sup>. Pier Paolo non negò l'abboccamento con tre giovinetti, e lo scandalo che ne seguì portò anche il P.C.I all'espulsione del poeta; il Friuli diventò un ostile traditore e solo negli ultimi anni della sua vita Pasolini si sarebbe nuovamente occupato della sua terra, con i versi amari e disillusi de *La nuova gioventù*.<sup>56</sup>

Il trasferimento a Roma all'inizio degli anni cinquanta comporta per il poeta la scoperta di un nuovo universo da sublimare come puro e libero, che si sostituisce al mito del Friuli e delle radici di un popolo e di una storia personale: è il mondo dei *ragazzi di vita*, i sottoproletari delle periferie barbaramente incontaminati rispetto ad ogni corruzione borghese e omologante.

Mediante la mimesi linguistica il poeta aderisce ad un mondo dove la sessualità è vissuta liberamente e con foga, non cancellando comunque un turbamento nella "carne straziata" che costituisce la "*stupenda monotonia del mistero*"<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Per un'accurata ricostruzione di questi momenti si veda E.Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., pagg.186-205 dell'edizione Giunti.

<sup>56</sup> P.P.Pasolini, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino 1975, ora in *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit.

<sup>57</sup> In P.P.Pasolini, *Roma 1950. Diario*, Scheiwiller, Milano 1960, ora in *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit., vol II, pagg. 1479-1495.

Il nostro poeta incontra in questi mesi altri uomini di cultura che lo stimolano e che spesso gli saranno amici fedeli: Moravia, la Morante, Penna, Bassani, Gadda, Caproni...<sup>58</sup>

Inevitabilmente la ricerca di un teatro di fondazione viene meno e sembra che anche l'interesse verso il teatro *tout court* si smorzi quasi completamente, dato che per un certo periodo non abbiamo più accenni del poeta alle scene a lui contemporanee; è probabile che il panorama drammaturgico povero e convenzionale che trovò nella capitale non l'abbia incoraggiato ad interessarsi a questo genere.

Intorno al 1956 il nostro autore incontra Laura Betti, già abbastanza nota come cantante jazz ed attrice soprattutto di cabaret, per i rotocalchi *la giaguara*, aggressiva ed intrigante: non ne nasce solo una lunga amicizia, ma anche un rinnovato interesse verso la forma spettacolare, che porta Pasolini all'elaborazione di nuove *pièces* ed alla revisione de *Il cappellano*, di cui già abbiamo trattato nel precedente paragrafo.

La Betti dovette colpire Pier Paolo per la sua ecletticità e capacità di muoversi agilmente su diversi territori, tutti *ai margini* rispetto a generi e

---

<sup>58</sup> Su queste amicizie si veda N.Naldini, *Pasolini. Una vita*, cit., e il sempre puntuale E.Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit. Da segnalare perlomeno anche i nomi di Bertolucci, Malerba, Sereni, Ungaretti.

stili tradizionali; ciò che lo convince in lei è probabilmente proprio la sua poliedrica eccentricità rispetto alle scene ancora ingessate e tradizionali di quegli anni.

Il primo frutto di questo nuovo interesse per il teatro, che però rimane sempre in secondo piano rispetto all'esplorazione della Roma sottoproletaria ed agli interessi poetici e politici, è un breve monologo, *Un pesciolino*, scritto nel 1957 per essere affidato al Teatro dei Satiri, ma poi mai rappresentato<sup>59</sup>.

E' la storia di una donna che in riva ad un fiume aspetta che qualcosa abbocchi all'amo, mentre dalle quinte un uomo pesca anch'egli ma con più successo; la donna si lamenta della sua triste vita e dei suoi fallimenti sentimentali, e quando finalmente abbocca un pesce enorme, scoppia a piangere perché nessuno la vuole sposare. Il testo sembra scritto in funzione della necessità di un rapporto diretto con il pubblico, è semplice e tutto sommato abbastanza tradizionale, forse nell'intenzione di sperimentare la comunicazione con la platea per capire meglio che cosa significhi.

---

<sup>59</sup> Il testo è rimasto inedito fino alla recente pubblicazione in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg. 133-143.

Ma Pier Paolo per ora non approfondisce, impegnato com'è su altri fronti: ha un primo approccio con il cinema, prima come semplice comparsa poi come sceneggiatore ( tra l'altro di *Soldati* e *Bolognini*, mentre è consulente ai dialoghi romaneschi de *Le notti di Cabiria* di Fellini); ma soprattutto scrive romanzi (*Ragazzi di vita* ed *Una vita violenta*<sup>60</sup>) e la decisiva opera poetica *Le ceneri di Gramsci*<sup>61</sup>.

I poemetti de *Le ceneri* aprono una crisi ideologica ed artistica che avrà il suo acme a metà anni sessanta e che come vedremo sarà anche all'origine delle principali opere teatrali del nostro poeta, crisi dovuta al radicale mutamento economico ed antropologico che seguì allo sviluppo industriale, che per Pasolini ebbe la statura del grande moloch chiamato neocapitalismo borghese.

Gramsci è morto, e “*noi / morti ugualmente, con te, nell'umido // giardino*”, anche se per ora l'ideologia marxiana non è rinnegata, ma vissuta in contraddizione accettata e permanente con la negazione leopardiana delle “magnifiche sorti e progressive” e con l'istintivo

---

<sup>60</sup> P.P.Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano 1955, nuova edizione Einaudi, Torino 1979; *Una vita violenta*, Garzanti, Milano 1959, nuova edizione Einaudi, Torino 1979. Ora entrambe le opere sono in P.P.Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I.

<sup>61</sup> P.P.Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957, nuova edizione Einaudi 1981. Ora in *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit.

regresso nelle “*buie viscere*” del sensuale universo dei ragazzi di vita e la loro allegria *senza coscienza*.<sup>62</sup>

L’occasione per tornare ad occuparsi di teatro avviene nel 1960: Vittorio Gassman ed il Teatro Popolare Italiano chiedono a Pasolini la traduzione dell’*Orestea* di Eschilo, quando il poeta si trova particolarmente impegnato nel nuovo campo del cinema, per il momento solo come sceneggiatore, ma prestissimo regista di *Accattone*.

In una *Nota* nella I edizione, per spiegare la lingua utilizzata nella traduzione, Pasolini fa riferimento non ad altre versioni, ma al suo poetare in lingua italiana, e parla di un lavoro dettato da “*un profondo, avido, vorace istinto*”,<sup>63</sup>: è sul terreno della riflessione sulla lingua, inesausta per lui in questi anni, che il poeta affronta il testo greco, prefigurando stilisticamente le tragedie scritte autonomamente negli anni successivi –

---

<sup>62</sup> Su *Le ceneri di Gramsci* il discorso è qui di necessità molto sintetico: per approfondire vedi ad esempio F.Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993; G.Caproni, *Le ceneri di Gramsci*, “La fiera letteraria”, XIII, 29, luglio 1957; A.Giuliani, *Le ceneri di Gramsci*, “Il Verri”, I, 4, luglio-agosto 1957.

<sup>63</sup> In Eschilo, *Orestide*, traduzione di P.P.Pasolini, a cura dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico, Urbino 1960, poi Einaudi, Torino 1960 e 1988. Ora anche in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg. 865-1009.

come suggerisce Enzo Siciliano<sup>64</sup>. I toni che da sublimi si fanno “civili”, l’approssimazione alla “*prosa, all’allocuzione bassa, ragionante*”, la lingua “*di idee*” sono non soltanto la personale interpretazione dei testi eschilei, ma anche suggerimenti dati a sé stesso per il teatro a venire, che vorrà avere (nella teoria più che poi nei testi) proprio queste caratteristiche, e che tra l’altro proprio al genere tragico vorrà ispirarsi per rendere al meglio i drammi della contemporaneità.

Per ora, la traduzione è compiuta avendo davanti a sé tre altre traduzioni: una in inglese, una in francese, una italiana; nei casi di non concordanza “*sceglievo il testo e l’interpretazione che mi piaceva di più. Peggio di così non potevo comportarmi*”, dice Pasolini nella *Lettera del traduttore* che accompagna l’edizione a larga tiratura della sua *Oresteia*.<sup>65</sup> Nei fatti, il tono civile e non sublime è ritrovato soprattutto nell’italiano anticlassicista delle *Ceneri di Gramsci*, con “*qualche punta espressiva sopravvissuta da L’usignolo della Chiesa Cattolica*”, superando una “*timidezza*” che “*si presenta sotto l’aspetto linguistico dell’inibizione da traduzione*”.

---

<sup>64</sup> In *Vita di Pasolini*, cit., pag. 313 dell’edizione Giunti.

<sup>65</sup> In Eschilo, *Orestide*, cit. ed anche in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.1005-1009.

Questa lingua è strumentale a personaggi che vogliono esprimere sulla scena delle idee, dei concetti, e ad un significato che vorrebbe essere esclusivamente politico: e cioè il passaggio dalla società primitiva dominata dai sentimenti primordiali ed istintivi delle Erinni, operanti “*sotto il segno uterino della madre*”, alla società razionale e democratica delle Eumenidi istituita da Atena, dove però l’irrazionale non è rimosso, ma arginato e dominato dalla ragione: “*L’incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell’angoscia esistenziale o della fantasia della società evoluta*”<sup>66</sup>.

Il poeta traduttore vuole offrire una lettura più che mai attuale della trilogia eschilea, e ce lo conferma un articolo apparso sul settimanale comunista *Vie nuove*<sup>67</sup>, dove rispondendo ad un lettore e citando proprio la sua versione dell’*Orestea*, Pasolini dice che il demone dell’irrazionalità non va abolito ma trasformato da “Maledizione” in “Benedizione”, problema che i marxisti italiani e russi non si sono posti: quelli italiani perché “*i tempi sono probabilmente prematuri: non c’è stato ancora*

---

<sup>66</sup> Sempre nella *Lettera del traduttore*, in *Orestiade*, cit. e in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit.

<sup>67</sup> *Pasternak e la irrazionalità*, “Vie Nuove” n.28, XV, 9 luglio 1960. Gli articoli apparsi sul periodico sono stati poi raccolti in parte in P.P.Pasolini, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, a cura di G.C.Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1977; tutti i dialoghi sono stati pubblicati in P.P.Pasolini, *I dialoghi*, a cura di G.Falaschi, Editori Riuniti, Roma 1992.

*l'intervento di Atena*"; quelli russi perché se in URSS Atena è comparsa, manca ancora *“la trasformazione delle Maledizioni in Benedizioni (l'irrazionalismo disperato e anarchico borghese, nell'irrazionalismo... nuovo).”*

Il nostro poeta traduce poi anche Plauto, ma ci sembra con molta meno convinzione e immedesimazione: la versione italiana del *Miles Gloriosus*, che diventa *Il vantone* ed è nuovamente richiesta da Gassman e a lui affidata nel 1963, viene paragonata all'avanspettacolo per il suo essere “plebeo” e per il continuo dialogo e ammiccamento con il pubblico; è “*un pastiche linguistico italo-romanesco*”, diventa un'opera comica “popolare” novecentesca nella lingua di Petrolini e di Aldo Fabrizi, come sottolinea Franca Angelini<sup>68</sup>.

Ma l'esperimento non sembra convincere lo stesso Pasolini, che attingerà piuttosto dai tragici greci per molti aspetti del suo teatro a venire: dovettero contare anche le recensioni piuttosto perplesse apparse pure su giornali come *L'Unità*, dove al poeta viene rimproverata una mancata attualizzazione del testo in chiave satirica.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> In F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pagg. 63-64.

<sup>69</sup> A. Savioli, “*Il Vantone*” da Plauto al Sor Capanna, “*L'Unità*”, 13 novembre 1963. Pasolini risponde scrivendo tra l'altro che non si può credere che essere marxisti implichi la necessità



Al 1963 risale anche l'elaborazione, poi fermatasi dopo il primo episodio ed un abbozzo degli altri cinque, di un balletto cantato scritto per la musica di Bruno Maderna e poi mai rappresentato, dal titolo *Vivo e coscienza*.<sup>70</sup> L'ispirazione viene al poeta dalla visione nel 1961 de *I sette vizi capitali* di Brecht interpretati da Laura Betti e con Carla Fracci, dirette proprio da Maderna, che suggerisce un nuovo modo di fare spettacolo, plurilinguistico (vi s'intrecciano prosa, canto, danza) e con personaggi fortemente simbolici.

Pasolini rimane suggestionato da queste modalità particolari di messa in scena e vi attinge per *Vivo e Coscienza*; i due unici personaggi sul palco sono grandi simboli che esprimono il tipico dissidio pasoliniano tra corpo e lingua, passione e ideologia che sarà anche delle tragedie borghesi,

---

di fare di Plauto un rivoluzionario: *Pasolini e Plauto*, "L'Unità", 16 novembre 1963. Il testo del "Vantone" uscì per i tipi di Garzanti, Milano 1963, nuova edizione 1994; ora anche in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.1025-1110, con una dettagliata nota che ricostruisce anche le polemiche giornalistiche seguite alla rappresentazione.

<sup>70</sup> Il progetto dell'opera è uscito solo postumo, nella plaquette a cura del teatro Stabile di Torino in occasione della messa in scena di *Pilade e Calderon* per la regia di Luca Ronconi, Comlito, Torino 1993, pagg.49-52, ma è ora facilmente rinvenibile in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.145-151.

come il fatto che questo dissidio tra *Vivo e Coscienza* non venga risolto con nessuna soluzione conciliante, ma lasciato tale.

Per concludere questa carrellata sui principali contributi che Pasolini offre al teatro nel decennio cinquanta/sessanta, in attesa di dedicarsi anima e corpo al genere drammatico a partire dal 1966, non si può dimenticare l'atto unico concepito per Laura Betti *Italie Magique* poi pubblicato nel volume di autori vari *Potentissima Signora. Canzoni e dialoghi scritti per Laura Betti*.<sup>71</sup>

Ancora una volta l'opera è plurilinguistica, con balletti, canzoni, cabaret e proiezioni in stile brechtiano; se poi vedremo a partire dal *Manifesto per un nuovo teatro* una netta distanziamento rispetto a Brecht ci sembra qui evidente – in parte anche in *Vivo e Coscienza* - la sua influenza nel ricorso a vari effetti stranianti. E' questa un'opera che invece richiama ed anticipa il nuovo teatro di Parola a livello tematico: vi si esprime una critica satirica al sistema capitalistico e alla società borghese, con un pessimismo di fondo rispetto alla possibilità di soluzioni che già ricorda il periodo della *crisi delle ideologie*: e non sono infatti lontani i momenti in cui questa sarà espressa con la dovuta pienezza, nei film *Uccellacci e*

---

<sup>71</sup> Il volume è uscito presso Longanesi, Milano 1965; il testo di *Italie Magique* è alle pagg.187-203.

*uccellini* e *La ricotta* in modo particolare; in poesia già ne abbiamo visto l'insorgere ne *Le ceneri di Gramsci*: c'è da aggiungere che un'ulteriore tappa di questo eretico dissenso dalla "comunità" è segnata dai versi de *La religione del mio tempo*,<sup>72</sup> dove si nota una prima ricerca di fuga nell'universo incontaminato e davvero autentico dei paesi poveri del Terzo mondo.

---

<sup>72</sup> *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961; nuova edizione Einaudi, Torino 1982.

Ora anche in P.P.Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit.

## DOPO IL SILENZIO, IL TEATRO

### 1.5 MEGLIO E' TACERE

All'inizio degli anni sessanta Pasolini sente forte l'esigenza di gettare "il suo corpo nella lotta"<sup>73</sup>: l'intellettuale deve combattere l'avvento di un disastroso neocapitalismo che rischia di far precipitare il mondo in un dopostoria dove la civiltà contadina e il sottoproletariato tanto amati dal poeta scompariranno per sempre; lo strumento migliore per intervenire con l'urgenza e la chiarezza necessarie è senza dubbio il giornalismo - e qui nasce il Pasolini "corsaro", opinionista discusso e contestato: per ora si esprime soprattutto sul settimanale "Vie Nuove"; bisognerà però attendere il 1973 perché cominci l'oramai celeberrima collaborazione al

---

<sup>73</sup> L'espressione si trova nel componimento *Poeta delle ceneri*, oggi in *Bestemmia*, cit., vol. II, pag.2082, ed anche altrove in questi anni, emblema della sempre più disperata volontà del poeta di approssimarsi alla realtà *com'è veramente*, superando ogni mediazione anche letteraria e per esempio dedicandosi al più "concreto" cinema.

“Corriere della Sera”, dove appariranno gli interventi più polemici e quindi più discussi<sup>74</sup>.

Se la *pars destruens* è affidata anche a questi articoli sulla stampa periodica, la possibilità di una salvezza si prospetta attraverso i viaggi che a partire dal 1961 il nostro poeta farà in Asia ed in Africa : soprattutto l’Africa va sempre più profilandosi come unica possibile alternativa, mondo vergine ed incontaminato rispetto alla disumanizzazione alienante e ai miti del falso progresso; è una terra che non a caso nel ventennio sessanta - settanta affascina altri uomini di cultura ed in particolare teatranti alla ricerca di una nuova ed autentica ritualità, come ad esempio Peter Brook.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> La collaborazione a “Vie Nuove” inizia il 28 maggio 1960 per terminare il 30 settembre 1965: vedi qui, nota 67. Gli articoli sul “Corriere della Sera”, apparsi tra il 7 gennaio 1974 ed il 18 febbraio 1975 sono stati raccolti in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975 (nuova edizione 1990) e si trovano anche in *Scritti sulla politica e sulla società*, cit. Pasolini scrisse occasionalmente anche per altri periodici, come il quotidiano romano “Il Tempo”, il settimanale “Il Mondo”, il quotidiano “Il Giorno”, la rivista “Tempo Illustrato” dove terrà una rubrica tra il 1968 ed il 1970; presterà anche la sua firma – nel 1971 - come direttore responsabile di “Lotta continua”. Alcuni altri articoli sono stati raccolti in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, oggi sempre in *Scritti sulla politica e sulla società*, cit.

<sup>75</sup> Brook, dopo esser già stato a Persepoli nel 1971 mettendo in scena *Orghast*, tra il dicembre 1972 ed il febbraio 1973 affronta un viaggio in Africa con una troupe di trenta persone

Nel frattempo Pier Paolo continua nella sua attività di regista, (ri-)legge il Vangelo e gira i film “cristiani” *La ricotta* (1963) ed *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) : da anticlericale quale si definiva Pasolini diceva di non poter negare duemila anni di cristianesimo e la loro forza anche su di lui; il clima conciliare instaurato da Giovanni XXIII dovette certo influire se non ispirare *Il Vangelo*, dedicato proprio al “papa buono”<sup>76</sup>, opera di speranza, messaggio di non conformismo e originalità in un momento in cui il poeta-regista si sente assediato da una piatta ma strisciante uniformità.

Tra le varie omologazioni che il nostro denuncia in questi anni quella che più c’interessa in questa sede è senza dubbio l’omologazione linguistica: il latino come lingua letteraria delle élites intellettuali scompare, prevale ovunque una nuova lingua molto comunicativa e poco espressiva basata su linguaggi tecnico-scientifici i cui centri creatori non sono certo le università ma le aziende, immiserendo l’italiano con la sua ricchezza di

---

offrendo agli indigeni piccoli spettacoli e ricevendo in contropartita danze e riti locali. Vedi M.De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.

<sup>76</sup> Sulla genesi del film sul vangelo Pasolini si è espresso in particolare nelle interviste di Halliday, *Pasolini su Pasolini*, cit., e di Jean Dufлот, *Il sogno del centauro*, cit. I copioni dell’opera come di molti altri film pasoliniani sono oggi agevolmente consultabili in P.P.Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W.Siti e F.Zabagli, 2 voll., Mondadori, Milano 2001.

forme e lemmi – italiano che al contempo, povero e spurio, rinasce come lingua nazionale.

*Poesia in forma di rosa*<sup>77</sup> è la raccolta poetica che prova – attraverso una struttura “sporca”, contaminata da linguaggi specialistici e cadenzata da (non-) ritmi prosastici – ad immergersi in questo ribollimento linguistico; ma in modo rabbioso e disperato, presentando che “*meglio è tacere, prefigurando / il narcissico sciopero, l’ultima pace*”.

Pasolini abiura dal “*ridicolo decennio*” che precede questi versi, dall’ideologia ma pure dalle forme poetiche sperimentate (“*E’ passato il tuo tempo di poeta*”, scrive tra l’altro), anche se la poesia rimane pur sempre l’unica vera opposizione al sistema, “*giustizia*” profetica che “*cresce in libertà, nei soli dell’anima*”.

Dopo anni di inesausta vitalità creativa, nel 1965 Pasolini tace (non manderà più alle stampe alcuna raccolta poetica fino all’autoantologia del 1970) trovando conferma che è nel cinema il *codice dei codici* che

---

<sup>77</sup> *Poesia in forma di rosa* esce per la prima volta nel 1964, per i tipi di Garzanti. E’ riedita, con variazioni, in *Le poesie*, Garzanti, Milano 1975 e oggi si trova anche in *Bestemmia*, cit., vol. II. Per un sintetico ma completo sguardo a questa raccolta, vedi G.Jori, *Pasolini*, cit., pagg.74-81; e F.Panzeri, *Guida alla lettura di Pasolini*, Mondadori, Milano 1988.

permette di scrivere la *semiologia totale della realtà*:<sup>78</sup> con il cinema si rappresenta la realtà attraverso la realtà stessa, senza distanzianti mediazioni di parole, che “*frapponevano tra me e la vita una sorta di parete simbolica*”, ricorderà il nostro nell'intervista a Dufлот<sup>79</sup>.

Nel sempre pressante ed utopico desiderio di un'esistenza completamente libera, *originaria*, praticamente intrauterina (che aveva già dato origine ai grandi *miti* del Friuli, dei ragazzi di vita, dell'Africa ed anche al grande amore per Ninetto Davoli), il mezzo ora prescelto, il cinema, “*non è che il momento 'scritto' di una lingua naturale e totale, che è l'agire nella*

---

<sup>78</sup> Questi concetti ed altri come quello di *cinema di poesia* si trovano nelle ampie riflessioni che Pasolini svolge sul cinema in questi anni, poi raccolte in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, oggi in P.P.Pasolini, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit. In particolare, segnaliamo gli scritti *Il cinema di poesia*, *La lingua scritta della realtà*, *Res sunt nomina*, *Il non verbale come altra verbalità*, *Il cinema e la lingua orale*, *Il codice dei codici*. Vedi anche le interviste *Il sogno del centauro*, cit., e *Pasolini su Pasolini*, cit.

<sup>79</sup> In J.Dufлот, *Il sogno del centauro*, cit., pag.25, dove Pasolini scrive anche: “...è lì forse la vera tragedia di ogni poeta, di non raggiungere il mondo se non metaforicamente, secondo le regole di una magia in definitiva limitata nel suo modo di impossessarsi del mondo.(...) Ora, ho scoperto molto presto che l'espressione cinematografica mi offriva, grazie alla sua analogia sul piano semiologico (...) con la realtà stessa, la possibilità di raggiungere la vita in modo più completo.”



*realtà*”.<sup>79</sup> E’ un’approssimarsi a quell’esperienza teatrale che a noi interessa, dove il corpo degli attori è direttamente chiamato a rappresentare *idee* che si incarnano in personaggi comunque mai univoci e monolitici, *pasolinianamente* scissi e contraddittori.

## 1.6 UN NUOVO TEATRO PER UNA NUOVA SOCIETA’

Per quanto concerne la precisa data di scrittura delle sei tragedie, su cui si è fatta un po’ di confusione, ha forse dato la parola risolutiva Stefano Casi<sup>80</sup>: Pasolini ha sempre parlato, dal 1969 – quindi a posteriori - di un inizio delle stesure avvenuto nel 1965, data coincidente con una lunga convalescenza causata da ulcera e con la lettura dei dialoghi platonici. Ma l’ulcera si è potuta datare marzo 1966<sup>81</sup>: il lapsus è spiegabile con il coinvolgimento nel dibattito su scrittori e teatro (di cui a breve diremo), dove maturano le prime riflessioni su una forma d’arte sino a quel momento inesplorata, proprio nel’65; e con l’uscita nello stesso anno del film *Uccellacci e uccellini*, dove ogni velleità ideologica di un’arte che educi il popolo viene definitivamente abbandonata: in piena crisi ideale e

---

<sup>79</sup> *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, cit., pag.206.

<sup>80</sup> In S.Casi, *Pasolini un’idea di teatro*, cit., pagg.103-104.

<sup>81</sup> Vedi E.Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., pag.393.

stimolato da nuovi fermenti culturali l'autore può dedicarsi con la consueta foga ad un genere per lui quasi inedito; la lettura delle opere di Platone lo stimola al dialogo come nuovo *modus poetandi*.<sup>82</sup>

Il teatro consente tra l'altro a chi si vuole anzitutto *poeta* di continuare a scrivere versi, fatto che può richiamare alla mente il D'Annunzio tragediografo: ma l'analogia già qui si ferma, se si pensa agli arcaicizzanti e lussureggianti versi dannunziani a confronto con la prosodia pasoliniana, che pure costituisce una partitura non facilmente recitabile.

L'intento di Pasolini - che a prima vista può apparire contraddittorio - è da una parte quello di fare rinascere “*una poesia orale (andata da secoli perduta anche nel teatro)*”, dall'altra quello di mettere alla prova anche sul palcoscenico – dopo le prime esperienze cinematografiche - la lingua delle azioni come *lingua della realtà*, dove un corpo è rappresentato da un corpo, e un azione per mezzo di un'azione: “*vivendo noi ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del*

---

<sup>82</sup> “La discendenza platonica è segnale di una poesia che intende presentarsi quale ‘drammaturgia’ del pensiero e della coscienza, nel primato dell’idea, del pensiero giudicante” (G.Jori, *Pasolini*, cit., pag.85).

*mondo umano non è che questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori: un gigantesco happening, se vogliamo”.*<sup>83</sup>

Ma il nuovo teatro vuol essere rappresentativo della società: e l'azione non servirebbe a rispecchiare il mondo contemporaneo quanto la parola. Infatti è quest'ultima il mezzo di comunicazione privilegiato se non unico della borghesia dominante, con la verità espressiva del corpo rimasta confinata al purissimo ed emarginato universo sottoproletario, anch'esso peraltro in crisi perché insidiato dall'omologazione.

Così nasce la *tragedia borghese*, che è tragedia per consentire una distanza critica ed una condanna che unicamente l'intellettuale-eroe, rimasto drammaticamente solo rispetto ad una classe che omologa a sé l'intera umanità, può emettere; così nasce un teatro politico che però non vuole, brechtianamente, offrire soluzioni, ma solamente dare atto di insanabili contraddizioni.<sup>84</sup>

Attraverso una struttura ad episodi, ciascuno indipendente e non consequenziale, si fa luce su un problema particolare - ma in fondo sempre sul *problema* per eccellenza, la vita stessa e il dolore di questo esserci, con il desiderio struggente di un'unità perduta - che viene

---

<sup>83</sup> Vedi *Empirismo eretico*, cit., ed in particolare il saggio *La lingua scritta della realtà*.

<sup>84</sup> Cfr. qui più avanti, 3.2.

spremuto e sviscerato fino alle estreme conseguenze: ma la soluzione è demandata dal palcoscenico alla platea, sta al pubblico una riflessione critica e personale.

Va però sottolineato che anche il *logos* non gode di un credito incondizionato che renda ogni discorso saldo e geometrico, spesso “*i sospiri di nostalgia o le grida della rabbia intaccano anche l’ultimo brandello di realtà rimasto proprio nella parola: la phonè. Il suono si contrae in urlo, poi anche questo viene soffocato dalla coscienza. La voce si affievolisce, tace. Il silenzio finisce per avvolgere la scena di un teatro forse irrealizzabile*” (Liccioli<sup>85</sup>).

C’è un *indicibile*, c’è un magma viscerale che rimane e sempre rimarrà enigma irrisolvibile, che spezzetta i discorsi di quasi tutti i personaggi delle tragedie; e non è un caso che dopo una prima stesura di getto nel periodo successivo alla convalescenza da ulcera la maggior parte dei testi drammatici sarà sottoposta a continui rimaneggiamenti e revisioni, e solo *Pilade* e *Affabulazione* saranno pubblicati su “Nuovi Argomenti” nel ’67 e

---

<sup>85</sup> In E.Liccioli, *La scena della parola*, cit., pag.201.

nel'69, mentre *Calderon* sarà edito dai tipi di Garzanti solamente nel 1973.<sup>86</sup>

Non per questo Pasolini rinuncia ad un tentativo di seria e rigida teorizzazione della sua idea di teatro, pur nella forma “sloganistica” ed ultimativa del suo *Manifesto per un nuovo teatro*

---

<sup>86</sup> Diciamo qui una volta per tutte che le sei tragedie di Pasolini sono raccolte in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit. Come detto *Pilade* uscì su “Nuovi Argomenti”, nel numero di luglio-dicembre 1967; *Affabulazione* pure, ma nel numero di luglio-settembre 1969. Le due tragedie sono state poi raccolte in un volume Garzanti nel 1977, e di *Affabulazione* è uscita una nuova edizione da Einaudi, Torino 1992. *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile* sono state pubblicate per la prima volta e raccolte in un unico volume sempre da Garzanti, nel 1979. Ricordiamo infine che tutte e sei le tragedie sono state anche raccolte nel volume *Teatro*, prefazione di G.Davico Bonino, Garzanti, Milano 1988.

# LA TEORIA TEATRALE DI PIER PAOLO PASOLINI

## 1.7 VERSO IL MANIFESTO

Negli inquieti anni sessanta molti intellettuali sono in cerca di nuove strade per comunicare, sperimentare, ricercare: siamo ai prodromi della contestazione studentesca, della “strategia della tensione”, di grandi e piccoli sommovimenti non solo nella società italiana e già da qualche tempo negli Stati Uniti. Ovviamente anche il mondo culturale e artistico ne risente, tentando varie ed anche molto diverse strade verso l’innovazione non solo di forme e stili, ma anche degli statuti stessi delle varie arti e discipline.

Per la letteratura italiana sono gli anni del *Gruppo '63*, con cui Pasolini polemizza<sup>87</sup>, e sono gli anni in cui proprio mentre anche il teatro si

---

<sup>87</sup> Il Gruppo '63 propugnava l’idea di una letteratura che non partecipasse in nessun modo alla storia, e si opponeva quindi a forme considerate vetuste come il romanzo tradizionale, o i versi in metrica classica: ciò significava criticare tutta la letteratura del decennio precedente, compreso Pasolini. Vittorini tentò con “Il Menabò” a conciliare avanguardia e tradizione.

rinnova vari scrittori si avvicinano alla drammaturgia, in cerca di un rapporto più diretto con il pubblico per una maggiore influenza ideologica e culturale sulla società.

Molto importante in questo senso è l'inchiesta *Gli scrittori e il teatro* pubblicata da "Sipario" nel maggio 1965 e curata da Marisa Rusconi: si cercano le ragioni della frattura forte sino a quel momento tra teatro e letterati, e Pasolini interviene delineando una prima accusa al teatro italiano dell'epoca: *"dai palcoscenici piovono sullo spettatore torrenti di parlato intollerabile, che non ha nessuna corrispondenza con nessuna realtà (...) I registi, anche i migliori, sono tutti colpevoli di accettare l'accademia linguistica degli attori (...) la parola è una parola che non esiste, e si è creata un'esistenza fittizia, provocatoria, presuntuosa"*<sup>88</sup>.

Anche perché esiste un grande problema linguistico: mentre un italiano scritto medio dopo un secolo di unità bene o male c'è, un italiano parlato medio non s'è ancora formato: *"Gli uomini di teatro hanno commesso l'errore di fingere che un italiano parlato medio ci sia, e di conseguenza*

---

<sup>88</sup> In *Gli scrittori e il teatro*, "Sipario", XX, 229, maggio 1965

*hanno creato un'inesistente convenzione teatrale (...) Il parlato teatrale italiano è tutto accademico, non ha mai tracce di realtà*".<sup>89</sup>

Pochissimi si salvano da una condanna a tal punto totalizzante da far dire a Pasolini che quelle poche volte che va a teatro giura di non tornarvi più: anche il Piccolo di Milano cade nella trappola, la sua convenzione è solo “*un po' più aggiornata*” ma sovrapposta alla vecchia, senza criticarla a fondo: “*Non si tratta di una convenzione accademica creata sul reale parlato dello spettatore, ma su un parlato ipotetico che non esiste*”. Ricordiamo che il grande periodo della *regia critica* degli Strehler, De Bosio, Squarzina era da tempo terminato, e gli artisti che nel dopoguerra avevano rifondato il teatro italiano erano alla direzione dei Grandi Stabili da dove perseguivano una politica di *grandeur*, basata su grandi spettacoli e manierismi decorativi. Strehler era tra questi con il suo “Piccolo”, e come poi vedremo Pasolini ebbe a definire il suo teatro come “*una forma di kitsch*”.<sup>90</sup>

Eduardo De Filippo invece per il nostro autore si salva perché più che il dialetto parla l'italiano medio parlato dai napoletani, evitando il mero

---

<sup>89</sup> Vedi *Gli scrittori e il teatro*, cit., ma anche l'articolo *L'italiano orale e gli attori*, “Vie Nuove”, 18 marzo 1965, dove la lingua parlata del tempo viene definita “*mostruosa*”.

<sup>90</sup> Nell'intervista di J.Halliday *Pasolini su Pasolini*, cit. Ma una citazione più ampia è qui, 3.2.



naturalismo con una convenzione che è “*purissima lingua teatrale*”<sup>91</sup>; si salvano pochi altri grandi interpreti grazie alla via di fuga di una parlata espressionistica o caricaturale: Parenti, Lionello, la Valeri, e l’amatissima Laura Betti, “*fenomeno di plurilinguismo parlato*”, “nipotino di Gadda del teatro”.

Sono perlopiù attori che già dagli anni cinquanta si erano distinti come protagonisti di una “scena minore” animata soprattutto da giovani comici provenienti dal cabaret o da esperienze simili; De Marinis fa notare che ebbero un’influenza non marginale nell’emergere del movimento d’avanguardia della fine degli anni cinquanta (Bene, Quartucci...).<sup>92</sup>

Più di un anno dopo l’inchiesta di “Sipario” un’iniziativa di breve durata ma di una certa importanza ai fini del nostro discorso vivacizza la scena culturale italiana: nell’ottobre 1966 la Maraini, Moravia e Siciliano fondano con attori come Bonacelli e Colli e registi come Guicciardini la

---

<sup>91</sup> Nell’articolo *L’italiano “orale” e gli attori*, cit., si definisce *espressionistica* la recitazione di Eduardo, capace di instaurare con la realtà un rapporto di “*sincronia mimetica*”, con la semplice presenza del corpo dell’attore. Non è un caso che Pasolini penserà proprio a De Filippo per il ruolo di protagonista di un film, *Porno-Teo Kollossal*, poi mai girato.

<sup>92</sup> M.De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., pag.153

Compagnia del Porcospino<sup>93</sup>, un gruppo che porterà sulla scena opere dei tre scrittori, di Gadda, di Wilcock nel breve volgere di due stagioni, ma che era intenzionato a coinvolgere anche Pasolini: segno che l'attenzione di quest'ultimo nei confronti del medium teatrale cresceva ed era ormai di dominio pubblico (ed infatti nel dicembre di quello stesso 1966 *Pilade* sarà la prima tragedia pasoliniana a venire pubblicata, su Nuovi Argomenti). Il fatto che i promotori dell'iniziativa si ritrovassero in una cantina nel centro di Roma è senza dubbio emblematico: attesta una filiazione o perlomeno un collegamento con le "cantine romane", gruppi di uomini di teatro che proprio in questi mesi e anni lavorano per un profondo rinnovamento dell'istituzione teatrale, ai margini dei circuiti ufficiali.

Tra gli altri segnali che Pasolini ha seminato a testimonianza di un interesse sempre maggiore per la scena, che procede parallelamente alla prima stesura delle sei tragedie, c'è un'intervista rilasciata con Moravia ancora a "Sipario" (novembre 1966), dove si torna sui problemi linguistici

---

<sup>93</sup> Vedi E.Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., pag.394, e S.Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, cit., pag.100. Ma soprattutto cfr. le testimonianze dell'epoca: E.Siciliano-D.Maraini, *La compagnia del Porcospino*, "Sipario", XXI, 246, ottobre 1966; C.Augias, *Rispetto e attese per il teatrino degli scrittori*, "Sipario", XXI, 247, novembre 1966; P.Bonacelli, *Il giorno che Gadda ci telefonò in cantina*, "Sipario", XXVIII, 326, luglio 1973.

che ostano alla possibilità stessa di un teatro autentico in Italia: *“Io potrei benissimo scrivere una pièce in friulano, ma mi capirebbero i friulani e basta (...) E’ una strada che c’è, ma che evidentemente non basta per un teatro nazionale”*<sup>94</sup>.

Solo un teatro fondato sulla parola può infatti portare le nostre scene ad un autentico nuovo corso, e la tentazione di dedicarsi a questo immane compito è forte nonostante le difficoltà: *“amo troppo scrivere per il teatro. Cominciare con un gruppo di giovani mi pare una cosa un po’ donchisciottesca, assurda che in linea d’ipotesi può essere anche molto bella”*.

Dopo la pubblicazione di *Pilade* e nonostante l’indifferenza della critica (*“avrei potuto anche scrivere cento pagine bianche”*, si rammarica nell’intervista ad Halliday<sup>95</sup>), Pasolini si decide a scrivere e a pubblicare uno scritto teorico che indichi a chiare lettere strumenti e finalità di quel nuovo teatro tanto agognato nei mesi precedenti, come preannuncia al suo editore Garzanti in una lettera: *“Il nuovo teatro, poi, sarà oltre che teatro anche movimento culturale e in qualche modo politico (una componente di una vera ‘Nuova Sinistra’ ecc.: e ‘Nuovi Argomenti’ ne sarà*

---

<sup>94</sup> C.Augias, *Esiste un nuovo corso?*, “Sipario”, XXI, 247, novembre 1966.

<sup>95</sup> J.Halliday, *Pasolini su Pasolini*, cit., pag.131.

*l'organo).*”<sup>96</sup> Come si vede è un investimento totale nel nuovo mezzo, che al solito risucchia vorticosamente verso di sé ogni interesse e passione del nostro autore.

## 1.8 IL MANIFESTO PER UN NUOVO TEATRO

*“Ho scritto queste sei tragedie, e la cosa mi ha costretto a pensare al teatro e a come si potesse metterle in scena. Fino ad allora la pensavo come lei, cioè che il teatro è morto. (...) Ma il fatto di avere sei tragedie ferme nel cassetto mi ha spinto a scegliere una posizione e a formulare le mie teorie nel Manifesto.”* Così si pronuncia Pasolini *a posteriori*, nell'intervista di Halliday<sup>97</sup> rilasciata dopo la pubblicazione dello scritto teorico sul numero di gennaio-marzo 1968 di Nuovi Argomenti<sup>98</sup>.

In realtà l'intenzione di mettere per iscritto i capisaldi della propria idea di teatro è stata particolarmente meditata ed oculata, e la scelta di un genere particolare come quello del manifesto può aver costituito un preciso riferimento al futurismo e ai celebri manifesti di Marinetti, come puntualmente ha fatto notare Stefano Casi: *“Scrivendo un manifesto*

---

<sup>96</sup> In P.P.Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit.

<sup>97</sup> J.Halliday, *Pasolini su Pasolini*, cit., pag.130.

<sup>98</sup> *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., anche in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit.

*esaltato e scandalizzante cioè secondo lo stile di un Marinetti piuttosto che di un Brecht o di un Artaud, Pasolini propone la sua idea di teatro attraverso i segnali della provocazione, cancellandone in partenza qualsiasi elemento ancora assoggettabile ad un eventuale compromesso con l'establishment teatrale, e calcando la mano sulle proposte più spiazzanti, con la sicurezza della impraticabilità delle proposte stesse. Il nuovo teatro di Pasolini è dunque, in virtù della forma stessa in cui viene teorizzato, un teatro di provocazione”<sup>99</sup>.*

Ma forse è il caso di dire anche che nel 1967 si svolse ad Ivrea un convegno passato alla storia in cui avvenne una sorta di consacrazione ufficiale dell'avanguardia teatrale italiana, preceduto proprio da un manifesto preparatorio intitolato *Per un convegno sul nuovo teatro*<sup>100</sup>: è probabile che Pasolini abbia letto questo documento, pubblicato sullo stesso numero di “Sipario” in cui apparve l'intervista al nostro autore e a Moravia, e pur differenziandosene notevolmente è indubbio che i toni apodittici e polemici dovettero influenzarlo.

Pier Paolo in questo senso si inserisce pienamente in una tendenza che è propria di gran parte dei gruppi teatrali che emergono in questi anni:

---

<sup>99</sup> S.Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, cit., pag.148.

<sup>100</sup> *Per un convegno sul nuovo teatro*, “Sipario”, XXI, 247, novembre 1966.

anche il *Manifesto* risponde alla “*necessità di definire una poetica, in cui inscrivere un’autonoma progettualità; (...)l’esigenza di costruire occasioni di confronto e dibattito per riflettere e approfondire la propria esperienza*”, come ha scritto Ponte di Pino<sup>101</sup> a proposito di tutta la nuova generazione della metà degli anni sessanta.

Si capisce allora come il primo dei 43 commi che costituiscono il manifesto si affretti a definire il nuovo teatro anzitutto in *opposizione* a tutte le forme di teatro esistenti, nell’ipotesi che il teatro tradizionale sia morto quindi irrimediabile: “*il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è*”, e ancora: “*Oggi, dunque, voi vi aspettate un teatro nuovo, ma tutti ne avete già in testa un’idea, nata in seno al teatro vecchio.*”<sup>102</sup>

Davvero degna di nota ci pare poi nel primo comma la postilla su Brecht, citato come ultimo grande riformatore che ha potuto operare all’interno dell’istituzione teatrale riformandola; ma il drammaturgo tedesco “*non verrà mai nominato*” all’interno del manifesto, perché “*questo è certo: che i tempi di Brecht sono finiti per sempre*”.

---

<sup>101</sup> In *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, a cura di O.Ponte di Pino, La Casa Usher, Firenze 1987.

<sup>102</sup> Da questo momento tutte le citazioni, a meno di precisazioni, sono tratte da P.P.Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit.

La citazione di questo nome in apertura d'opera e prima di vari altri illustri personaggi della scena sembra a noi densa di implicazioni: anzitutto Pasolini vuole ancora una volta rimarcare il fatto che sono finiti i tempi dell'ideologia, il corvo che la rappresentava in *Uccellacci e uccellini* è stato fatto fuori e mangiato- e vale la pena di ricordare che nel celebre film assistiamo anche ai paradigmatici funerali di Togliatti.<sup>103</sup> Poi, e come conseguenza a ciò, l'autore vuole forse sgombrare il campo da qualsiasi equivoco che possa confondere il suo teatro - che vuol essere comunque *politico*- con il teatro *a tesi e ideologico* di Brecht: sono gli anni in cui Pasolini legge e fa sua la teoria di Barthes sul *canone sospeso*, per cui l'intellettuale deve mirare ad una sospensione di senso che renda ambiguo il significato della sua opera, non assoggettabile a idee e teoremi precostituiti.<sup>104</sup>

Ma non per questo non saranno bene individuati i destinatari del nuovo teatro: anzi, Pasolini precisa subito al secondo comma che si tratta dei *gruppi avanzati della borghesia*: non i borghesi tout-court abituali

---

<sup>103</sup> Per un'analisi del film entro il contesto dell'intera produzione cinematografica e teatrale di Pasolini, vedi F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pagg.97-111.

<sup>104</sup> Pasolini incontra Barthes proprio nel 1965 al Festival del Cinema di Pesaro, e vi discute a lungo "*sulla grammatica delle immagini cinematografiche*", ricorda E. Siciliano in *Vita di Pasolini*, cit., pagg.390-391.

frequentatori delle sale, ma “*le poche migliaia di intellettuali di ogni città il cui interesse culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma reale*”; e quindi progressisti, cattolici di sinistra, liberali crociani, radicali.

E’ una scelta particolarmente originale che si oppone anzitutto al teatro “classico” e di regia con il suo pubblico quasi indifferenziato e genericamente “borghese”, ma anche alle nuove scelte che in quegli anni venivano compiute dagli esponenti del cosiddetto “nuovo teatro”: per esempio Grotowski e Barba restringevano fino ai minimi termini la presenza di un pubblico che si voleva coinvolto in un rito particolare; d’altro canto nasceva il cosiddetto “teatro di strada” con l’esigenza di coinvolgere il maggior numero di persone, di “non-pubblico” o pubblico casuale.<sup>105</sup>

Significativamente in questo paragrafo del *Manifesto per un nuovo teatro* compaiono i nomi di Zeffirelli, Visconti e Strehler come registi alle cui “prime” si recano quelle signore impellicciate di visone che sono vivamente sconsigliate di presentarsi alle rappresentazioni del nuovo

---

<sup>105</sup> Per un panorama sintetico ma esaustivo della scena teatrale degli anni in cui Pasolini propone la sua riforma, vedi M.De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., ed anche – per un’antologia molto ricca – F.Quadri, *L’avanguardia teatrale italiana (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, 2 voll. Cfr pure O.Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988* e F.Cruciani, *Teatro nel Novecento*, Sansoni, Firenze 1985.



teatro: altresì pagheranno il biglietto “*trenta volte più del suo costo normale (che sarà bassissimo)*”. E’ un primo fugace accenno a quell’esecrato “teatro della chiacchera” su cui Pasolini tornerà diffusamente più avanti nel *Manifesto*.

Prima però di opporsi in modo specifico ai generi teatrali esistenti il poeta vuole assertivamente definire in positivo gli elementi essenziali su cui s’incardina la sua riforma: il nuovo teatro è *teatro di parola*, che va quindi più ascoltato che visto, e le idee “*sono i reali personaggi di questo teatro*”- non a caso dato che il principale mezzo di comunicazione della borghesia, cui ci si rivolge, non è certo il corpo ma proprio l’astrattezza della lingua parlata.

Inoltre il nuovo teatro “*non nasconde di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l’intera tradizione recente del teatro della borghesia, per non dire l’intera tradizione moderna del teatro rinascimentale e di Shakespeare*”: si torna al rito ma non esattamente allo stesso *rito politico* che era la tragedia greca del V secolo, come meglio specificherà Pasolini nell’ultimo comma del suo manifesto.

Si comincia a delineare un tipo di teatro che è stato paragonato anche a certo simbolismo alla Mallarmè o alla Maeterlinck<sup>106</sup>, vista la staticità programmatica e l'importanza data al *logos*, anche se qui come portatore di messaggi ed idee, a differenza del forte valore mistico-evocativo attribuitogli dai simbolisti.

Il teatro cui il nostro autore aspira viene anche definito per opposizione rispetto alle due tipologie in cui secondo lui si divide tutto la scena esistente: rispetto alle opposizioni teatro ufficiale/ teatro di contestazione, teatro tradizionale /teatro d'avanguardia, teatro accademico/ teatro di *underground* Pasolini preferisce le “*definizioni vivaci*” di teatro della Chiacchera e teatro del Gesto o dell'Urlo.

La definizione di teatro della Chiacchera viene da Alberto Moravia che ne aveva parlato su di un numero precedente di “Nuovi Argomenti”,<sup>107</sup> esemplificando questo tipo di dramma con autori come Cechov, Beckett e Ionesco dove il dramma si svolge “*fuori delle parole mentre le parole non devono mai, in nessun caso, essere drammatiche*”, in opposizione con il teatro “*dialettico, cioè, in fondo, tragico*” di drammaturghi come Ibsen,

---

<sup>106</sup> Cfr. E.Liccioli, *La scena della parola*, cit.

<sup>107</sup> “Nuovi Argomenti”, gennaio 1967.

Pirandello, Brecht, in cui la chiacchera è assente e *“il dramma è nella parola”*.

Pasolini da par suo esemplifica la tendenza al vacuo parlare con tre autori citati soltanto in una notarella a piè di pagina: Cechov, Ionesco e l'orribile Albee; e specifica che il teatro della Chiacchera *“implica una ricostruzione ambientale e una struttura spettacolare naturalistiche”* senza le quali *“gli avvenimenti (omicidi, furti, balletti, baci, abbracci e controscene sarebbero irrapresentabili”* e *“dire ‘Buona notte’ anziché ‘Vorrei morire’ non avrebbe senso perché vi mancherebbero le atmosfere della realtà quotidiana”*.

Non ci sembra fuori luogo citare qui un emblematico giudizio sul Piccolo Teatro che il Nostro esprime qualche tempo dopo il manifesto nell'intervista *Il sogno del centauro*: *“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.*”<sup>108</sup> In questo tipo di teatro la borghesia si rispecchia pienamente, magari non sempre idealizzandosi ma comunque sempre *riconoscendosi*.

Nel teatro del Gesto o dell’Urlo invece la borghesia da una parte si riconosce in quanto produttrice dello stesso, dall’altra “*prova il piacere della provocazione, della condanna e dello scandalo (attraverso cui, infine, non ottiene che la conferma delle proprie convinzioni).*”

E’ quest’ultimo un genere di teatro dove non c’è spazio per la parola, completamente distrutta “*in favore della presenza fisica pura*”; come il teatro di Parola patrocinato da Pasolini, è un prodotto di *gruppi culturali antiborghesi della borghesia*: ma mentre il teatro dell’Urlo ha come destinataria la borghesia tutta, da scandalizzare addirittura “*usando contro di essa lo stesso processo distruttivo, crudele e dissociato che è stato usato (unendo alla follia la pratica) da Hitler nei campi di concentramento e di sterminio*”, il teatro di Parola si vuole rivolgere unicamente agli stessi gruppi culturali avanzati da cui è prodotto.

---

<sup>108</sup> In J.Duflot, *Il sogno del centauro*, cit., pag.130. Ricordiamo che sono questi gli anni in cui Giorgio Strehler mette in scena per esempio *Il gioco dei potenti* (1965) e soprattutto *I giganti della montagna* (1966).

Altra differenza tra due forme di teatro che Pasolini sembra comunque riconoscere in qualche modo affini è che se nel teatro del Gesto e dell'Urlo produttori e fruitori non cercano in fondo che una conferma *rituale* di proprie convinzioni antiborghesi, nel teatro di Parola “*se pure si avranno molte conferme e verifiche (...) ci sarà soprattutto uno scambio di opinioni e di idee, in un rapporto molto più critico che rituale.*” E' una ricerca di scambio bidirezionale e di comunicazione che, va notato, caratterizza comunque, secondo modalità molto differenti, l'intero settore del cosiddetto *nuovo teatro*, in qualche modo ossessionato dalla ricerca di un'autenticità che la società massmediologica soffoca sempre di più.<sup>109</sup>

E' importante nel comma del *Manifesto* che stiamo analizzando una prima annotazione sulle modalità di rappresentazione: si evidenzia che mentre il teatro del Gesto e dell'Urlo rade al suolo le strutture naturalistiche ma non può fare a meno di un'*azione scenica* che sarà anzi esaltata dall'assenza della parola, il nuovo teatro implicherà con la mancanza di azione “*la scomparsa quasi totale della messinscena*” con luci, scenografia, costumi ridotti al minimo indispensabile.

---

<sup>109</sup> Vedi O.Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, cit., ed in particolare il saggio iniziale *L'angoscia e l'estasi. La parabola dei gruppi*.

Ancora una volta Pasolini è in controtendenza rispetto agli ambiti di ricerca del momento, caratterizzati da un lavoro molto approfondito sullo *spazio*, e in alcuni casi da una ricchezza di apparati scenici fino all'introduzione di oggetti in vece di attori, e dall'utilizzo di altri *media* come il video: si ricordino gli spettacoli di Mario Ricci, ad esempio, o le ricerche del gruppo La Gaia Scienza.<sup>110</sup>

Sempre e solo in nota vengono fatti i nomi di alcuni esponenti del teatro del Gesto e dell'Urlo: Artaud, Grotowski, il Living Theatre, con una specificazione, però, che ci conferma come questo tipo di dramma fosse a Pasolini ben più congeniale che il teatro "della Chiacchera": "*tale teatro ha dato prove assai alte*".

Ricordiamo che sono questi gli anni di scoperta e consacrazione europea del Living, in altro punto del manifesto definito *stupendo*; è indubbio che la carica utopica e innovativa di un teatro che si proponeva come strumento di liberazione dovette impressionare Pasolini. L'obiettivo di Beck e Malina di creare un teatro che fosse coinvolgente sia emotivamente (con Artaud come modello) che intellettualmente (e il riferimento obbligato è Brecht) parve certo interessante al nostro autore,

---

<sup>110</sup> Vedi su questo, oltre ai testi già indicati, C.Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984.

che in quegli anni ebbe sicuramente eco di spettacoli passati entrati subito nel mito come *Mysteries and Smaller Pieces*, *Antigone* o *Paradise now*<sup>111</sup>.

In particolare *Antigone*, messa in scena dal 1967, potette suggestionare Pier Paolo per il tentativo, riuscito, di attingere ad un mito antico per realizzare un'opera estremamente attuale, nel linguaggio e nelle tematiche: sappiamo quanto anche Pasolini s'ispirò a storie e personaggi mitici per parlare dell'oggi e in specie di *sé stesso*; basti pensare a *Pilade* con la ripresa dell'Orestea, all'Ombra di Sofocle presente in *Affabulazione*, ai personaggi de *La vita è sogno* che ritroviamo in *Calderon*.

Per quel che riguarda Artaud – e con lui Grotowski - non ci sembra fuori luogo ravvisare un'affinità tra *teatro della crudeltà* e *teatro di Parola* nella volontà di investigare, certamente con strumenti diversissimi, le pulsioni più profonde e originarie e le grandi contraddizioni che interessano ogni uomo.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Sul Living Theatre, che iniziò la sua fortunata *tournee* europea nel 1964, vedi G.Bartolucci, *The Living theatre*, Samonà e Savelli, Roma 1970, e le testimonianze e i materiali in J.Beck, J.Malina, *Il lavoro del Living Theatre*, Ubulibri, Milano 1982.

<sup>112</sup> Vedi il classicissimo A.Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.

Certo Artaud riteneva la parola un ostacolo al fine di rappresentare l'essere umano nella sua *verità* spesso occultata proprio dal filtro verbale: ma non è forse azzardato dire che Pasolini era arrivato praticamente alle stesse conclusioni, e ben prima del *teatro di parola*. Il percorso che abbiamo delineato dal Friuli materno e solare ai liberi borgatari di Roma al miraggio di un'Africa sede dell'autenticità fino alle immagini del cinema, non è altro se non la disperante ricerca di una comunicazione affidata solo al *corpo* e alla sua concreta ed anche sofferente presenza, e tutto il teatro di parola è teatro che lotta *contro* la parola, sempre insufficiente ad esprimere la verità e la totalità dei corpi e della vita.

Lo attestano nei testi delle tragedie le frequenti pause, i discorsi spezzettati, le urla e le esclamazioni, nonché espliciti accenni nei discorsi dei personaggi: per esempio in *Orgia* i protagonisti Uomo e Donna rievocano nostalgicamente il passato e l'infanzia vissuti nella purezza della natura, e costantemente si trovano a sottolineare: “*Eppure nessuno parlava*”<sup>113</sup>.

Al comma 15 del suo manifesto Pasolini torna sulla questione dei destinatari del nuovo teatro per occuparsi di quella classe operaia al centro

---

<sup>113</sup> *Orgia* si legge in *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, cit., ed in *Teatro*, cit., pagg.239-312.

(L'espressione citata si ritrova più volte nel I Episodio).



di tante riflessioni anche sull'arte negli anni e nell'ambiente culturale in cui il nostro autore opera, con i vari esperimenti di *teatro in fabbrica* o comunque di coinvolgimento a fini perlopiù politici.<sup>114</sup> Di contro ad ogni forma di *teatro popolare* che raggiunga *direttamente* la classe operaia, destinata alla pura *retorica*, Pasolini fa sua la teoria marxista per cui la classe operaia è *unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati*, i medesimi che producono ed assistono al teatro di Parola, e che quindi se ne faranno portavoce e mediatori- anche se non è escluso che con i suoi testi il nuovo teatro non vada in fabbriche o circoli culturali comunisti.

Giunto pressappoco a metà del *Manifesto per un nuovo teatro*, l'autore sente la necessità di una *parentesi linguistica* in tre commi per tornare su quella questione dell'*italiano orale* che lo aveva interessato nei primi suoi accenni al teatro, quando gli pareva una barriera insormontabile il fatto che, mentre un *italiano scritto* esisteva e aveva una sua tradizione, una

---

<sup>114</sup> Vedi C.Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981 e M.De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, La casa Usher, Firenze 1983.

lingua parlata comune a tutti gl'italiani non si era imposta, e il teatro non faceva che imporre artificiosamente una lingua accademica e posticcia.<sup>115</sup>

Ora Pasolini annota ancora una volta che il teatro tradizionale “*ha accettato un italiano che non esiste*” e “*su tale convenzionalità, ossia sul nulla, sull'inesistente, sul morto, essa ha fondato la convenzionalità della dizione*”; la possibilità di utilizzare il dialetto o la *koinè dialettizzata* è stata snobbata “*in parte per ragioni pratiche, in parte per provincialismo, in parte per incolto estetismo, in parte per servilismo verso la tendenza nazionalistica dei suoi destinatari*”.

In questo modo l'unica speranza di un teatro perlomeno *tollerabile* è andata perdendosi, tranne appunto nei pochi casi in cui o viene parlato il dialetto - e qui è fatto il nome di De Filippo, definito *grande* – o viene utilizzata una sorta di *koinè dialettizzata*, come nel teatro di cabaret, che però porta con sé quasi sempre qualunque e volgarità (non *sempre*: ricordiamo che in quegli anni erano ancora in scena per esempio Franca Valeri, Paolo Panelli, Vittorio Caprioli, il trio Parenti-Fo-Durano).

Come si comporterà allora un nuovo teatro - fondato sulla *parola* - dinanzi ad una questione così rilevante per il suo creatore? Anzitutto e

---

<sup>115</sup> Si ricordi almeno l'articolo *L'italiano orale e gli attori*, cit., ripubblicato in P.P.Pasolini, *Le belle bandiere*, cit., pagg.309-312.

inevitabilmente cadendo nella contraddizione di accettare quella stessa convenzionalità inesistente alla base del più abietto teatro borghese: i testi, scritti in italiano dai gruppi avanzati della nazione, devono accettare anche la convenzione dell'italiano orale, essendo scritti per essere rappresentati, anzi *detti*.

Ma l'impasse può essere superata: il teatro di Parola eviterà ogni purismo nella pronuncia, al "*limite tra la dialettizzazione e il canone pseudo-fiorentino*"; inoltre occorrerà continua e vigile consapevolezza del problema, l'assenza della quale il nostro ravvisa in tutta la scena a lui contemporanea, tranne in Dario Fo<sup>116</sup> e nel "*caso straordinario*" di Carmelo Bene, "*il cui teatro del Gesto o dell'Urlo è integrato da parola teatrale che dissacra, e per dirla tutta, smerda se stessa*".

Bene, che aveva esordito con il suo storico *Caligola* oramai da quasi dieci anni, proprio nel 1968 del *Manifesto* pasoliniano lasciava momentaneamente le scene con un *Don Chisciotte* in cui emblematicamente cospargeva il palco di vetri aguzzi, forse a significare la pericolosità e impraticabilità del teatro nel momento storico della

---

<sup>116</sup> Su Fo però il giudizio di Pasolini è oscillante: altrove è definito semplicemente e sprezzantemente *repubblicino*.

ricerca di nuove strade extrateatrali da parte dei teatranti stessi<sup>117</sup>: è probabile che Pasolini abbia seguito con attenzione il suo itinerario, in particolare la sua tendenza al *pastiche* e a vivere il teatro come “*monodramma soggettivo dell’attore-autore*”<sup>118</sup>, fatto che per quanto concerne l’autorialità è senza dubbio ascrivibile anche al nostro poeta.

La recitazione del nuovo teatro pasoliniano sarà, secondo *Il Manifesto*, volta ad escludere qualsiasi formalismo, compiacimento fonetico, estetismo, per concentrarsi- in un teatro di *idee* e reale dibattito politico- sul significato delle parole e sul senso complessivo dell’opera: tutto ciò richiederà all’attore un grande sforzo, e addirittura sarà necessaria “*la fondazione di una vera e propria scuola di rieducazione linguistica che ponga le basi della recitazione del teatro di Parola*”.

Effettivamente ci sembra che Pasolini riservi una particolare attenzione al ruolo centrale che l’attore avrà nell’ambito di un teatro rinnovato in tutto e per tutto, dedicando alla recitazione i successivi tre capoversi del suo manifesto (dal comma 32 al comma 35).

---

<sup>117</sup> Si veda per una ricostruzione del periodo dal sessantotto in poi, ed anche per una sintesi del percorso di Carmelo Bene, M.De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit. Su Bene vedi anche F.Quadri, *Il teatro degli anni settanta*, vol. I: *Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino 1982.

<sup>118</sup> M.Prosperi, *Per una storia della nuova avanguardia in Italia*, in “Rivista italiana di drammaturgia”, II, 5, settembre 1977.

Due diverse tipologie di attore stanno secondo il nostro poeta alla base delle due forme di teatro precedentemente analizzate e qui ribattezzate *teatro borghese* e *teatro borghese antiborghese*. Gli attori del teatro borghese sono consapevoli che la loro forma d'arte è oramai respinta ai margini della società dal cinema e dalla televisione, avvenimenti sociali per eccellenza delle masse piccolo-borghesi; non resta loro che motivare la prestazione come un *atto mistico*, una *messa teatrale*, affidandosi alla tautologia "*il teatro è teatro*", intendendo con ciò che il teatro si può spiegare solo con se stesso, può essere intuito solo carismaticamente.

Gli attori del teatro borghese antiborghese si armano ideologicamente della stessa definizione, ma mentre per il teatro della Chiacchera "*il teatro è il teatro*" non è che "*una tautologia che implica un ridicolo e tronfio misticismo*", per il teatro del Gesto "*questa è una vera e propria - e cosciente - definizione della sacralità del teatro*" che si fonda sull'ideale della rinascita sui palchi odierni di "*un teatro primitivo, originario, compiuto come rito propiziatorio o meglio, orgiastico*".

Pasolini non sembra disconoscere, come già detto, una speciale dignità a questo teatro di contro per esempio a giudizi sempre pesantissimi nei confronti di Strehler<sup>119</sup>, ed infatti cita per la seconda volta il Living

---

<sup>119</sup> Vedi quanto scritto sopra, e nota 108.

Theatre come esempio di “*religiosità arcaica ripristinata contro il laicismo cretino della civiltà dei consumi*”, che diventa in questo modo “*una forma di autentica religiosità moderna*”.

Ma sono eccezioni, e comunque il teatro di Parola prevede che l’attore, addirittura, *cambi natura*. Egli dovrà prima di tutto essere in grado di comprendere pienamente il testo in ogni sua sfumatura, *veicolo vivente del testo stesso*: sarà un autentico *uomo di cultura*, e “*sarà tanto più bravo quanto più, sentendolo dire il testo, lo spettatore capirà che egli ha capito*”.

E’ questa un’indicazione di riforma tra le più originali ed acute del *Manifesto*, che purtroppo rimarrà al solo livello di intuizione; essa si avvicina al concetto brechtiano di straniamento, ma pone l’attore su di un livello ancora superiore e più consapevole, praticamente sullo stesso livello del regista-autore, con un compito ed una funzione altrettanto decisivi per le sorti di un teatro nuovo.

E’ però da notare che su questo punto un regista come Luca Ronconi, protagonista della stagione del cosiddetto *nuovo teatro* in anni in cui molto si discusse del ruolo dell’attore (di solito incrementato a scapito della regia) ed oltretutto autore della rappresentazione di ben tre testi pasoliniani, sembra scettico: “*l’attore non deve far capire che ha capito, deve solo far capire quello che sta dicendo*”: per il celebre regista in realtà

Pasolini “*vuole un attore-intellettuale perché è un sistema per assimilarlo a sé; la sua drammaturgia ha un’enorme fiducia nella trasmissione diretta per via culturale, e la tecnica teatrale la vede come un ingombro.*” Ma “*non puoi usare del “materiale brutto” a teatro, come poteva fare lui con gli attori “presi dalla strada” nel cinema: il corpo dell’attore è già una mediazione e se la togli distruggi il teatro.*”<sup>120</sup>

Si era anticipato quasi all’inizio dell’opera qui analizzata che il teatro di Parola è indubbiamente un *rito*, anche se molto diverso dal teatro ateniese del V secolo. Ora Pasolini, in conclusione del *Manifesto*, meglio specifica questo concetto presentando una vera e propria classificazione del teatro di tutte le epoche in base al tipo di ritualità implicata, perché “*Il teatro è comunque, in ogni caso, in ogni tempo e in ogni luogo, un RITO*”.

C’è prima di tutto un rito archetipo di ogni forma esistita ed esistente di teatro, che è un *rito naturale*: è il teatro della vita stessa, che si presenta a noi come spettacolo e rappresentazione che ha suoi propri codici e regole; rappresentando il teatro un corpo per mezzo di un corpo, un’azione per mezzo di un’azione e così via, esso non può prescindere dal riferimento ai segni iconici e viventi che costituiscono la realtà.

---

<sup>120</sup> Le citazioni sono tratte da *Un teatro borghese*, intervista a Luca Ronconi, in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.XIII-XXVI.

Il primo teatro che pur attingendo al rito naturale che è la vita se ne è distinto è un teatro come “mistero” che si ripete in tutte le età delle origini e in tutte le “età oscure” o medioevi: è “*propiziazione, scongiuro, mistero, orgia, danza magica*” e come tale non può che esser definito *rito religioso*. Attualmente viviamo per Pasolini un’età medioevale, ma il *nuovo medioevo tecnologico* è antropologicamente diverso dai precedenti, ed un teatro religioso pare oggi giorno improponibile.

C’è poi nell’età della democrazia ateniese un teatro sociale all’aperto rivolto all’intera cittadinanza; ad esso si ispira in parte il teatro di Parola pasoliniano come al “*più grande teatro del mondo - in versi*”: ma i destinatari non sono certo gli stessi, rivolgendosi il nostro poeta all’*élite* degli intellettuali; diverso è anche il ruolo degli attori. Il teatro dell’Atene aristotelica è definito come *rito politico* e ciò pare sufficiente all’autore del manifesto qui esposto.

Dal teatro dell’arte in poi, passando per il teatro elisabettiano e per il *siglo de oro*, la borghesia affermata pienamente con la rivoluzione protestante ha saputo creare un teatro “*subito realistico, ironico, avventuroso, d’evasione, e, come diremmo oggi qualunquista - anche se si tratta di Shakespeare o Calderon*”, rappresentandosi e celebrandosi in modo anche “*poeticamente sublime*”: è un teatro come *rito sociale* che ancor oggi sopravvive in quello che è stato precedentemente definito teatro della



Chiacchera, in modo per Pasolini evidentemente artefatto e per la cura di miopi conservatori.

La stessa borghesia sta però in parte acquistando una nuova coscienza, che ben rappresenta il teatro borghese antiborghese del Gesto o dell'Urlo: battendosi contro l'ufficialità, la mancanza di religiosità del teatro tradizionale oramai logoro, *“cerca di recuperare le origini religiose del teatro, come mistero orgiastico e violenza psicologica”*. Ma non è più possibile tornare al passato remoto, si degenera in estetismo *“non filtrato dalla cultura”*, che fa in modo che *“il reale contenuto di tale religione sia il teatro stesso, così come il mito della forma è il contenuto di ogni formalismo”*: per questo il teatro del Gesto sarà un *rito teatrale*, cui ancora una volta Pasolini riconosce, anche se solo *“talvolta”*, contenuti reali e autenticità- differenziandolo nel giudizio rispetto al teatro borghese tout-court.<sup>121</sup>

Ma il teatro di Parola non si riconosce nello spirito religioso decadente ed *archeologico* del *rito teatrale* come in nessuno dei riti sopra elencati. I suoi destinatari sono i gruppi culturali avanzati della borghesia e tramite

---

<sup>121</sup> Negli anni in cui Pasolini scrive è evidente che il miglior interprete del teatro “dell'urlo”, nonché suo “profeta” fosse il polacco Jerzy Grotowski, che nel nostro paese fu fatto conoscere

essi la classe operaia più cosciente; i suoi temi “*potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico*”: è un teatro che quindi - oltretutto è in versi - opera totalmente nell’ambito della *cultura*, e come tale viene appellato dal nostro autore come *rito culturale*. Non ha alcun interesse spettacolare o mondano, “*il suo unico interesse è l’interesse culturale, comune all’autore, agli attori e agli spettatori*” che stanno quindi in “*assoluta parità culturale*”; anche fisicamente questa assoluta democraticità è assicurata da uno spazio frontale per cui testo e attori guarderanno sempre il pubblico negli occhi, e viceversa.<sup>122</sup>

Epperò il vero spazio teatrale sarà ricercato nel teatro di Parola *non nell’ambiente ma nella testa*: il *Manifesto per un nuovo teatro* si chiude nella consapevolezza che il teatro è sempre un rito, ma che il teatro di Pasolini aldilà di intenti programmatici qui evocati in dettaglio sarà comunque un teatro di un *io* monologante fra sé e sé, un teatro destinato

---

da Eugenio Barba, a sua volta poi protagonista di una grande stagione di teatro “del gesto”. Valga per questi artisti ciò che prima si è detto su Artaud e sul suo “rapporto” con Pasolini.

<sup>122</sup> Qui siamo in assoluta controtendenza rispetto al teatro d’avanguardia che si afferma in quegli anni, dove la ricerca sullo spazio porta a soluzioni molto varie ma praticamente tutte improntate al rifiuto della tradizionale contrapposizione palco-platea. Vedi O.Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, cit.

soprattutto alla lettura e meditazione rimuginante, un teatro *scisso* anche da qualsiasi ritualità - come ora vedremo.

## OLTRE IL MANIFESTO: IL “VERO” TEATRO DI PASOLINI

Il *Manifesto per un nuovo teatro* voleva essere intenzionalmente uno scritto provocatorio e polemico, teso più alla confutazione della validità di qualsiasi forma teatrale esistente che all'esposizione di un reale e dettagliato progetto per una nuova scena; come ha detto Luca Ronconi, per Pasolini “*nei rapporti culturali col teatro rappresentato l'esecrazione precede la conoscenza*”<sup>123</sup>.

Effettivamente è probabile che nella stesura della sua teoria teatrale il poeta friulano abbia seguito la falsariga dei suoi sferzanti giudizi sulla società contemporanea, che implicavano una condanna totalizzante non solo della conservazione politica così ben simboleggiata dalla metafora del “Palazzo”<sup>124</sup>, ma anche del progresso identificato con uno sviluppo abnorme e incontrollato, in specie dei mezzi di comunicazione di massa – alienati e alienanti.

---

<sup>123</sup> Vedi ancora P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pag.XXIV.

<sup>124</sup> Vedi P.P.Pasolini, *Scritti corsari*, cit., ed anche – per un quadro più esaustivo – *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976.

Si può allora meglio capire come mai, pur riconoscendo la grandezza di artisti singoli, Pasolini condanni risolutamente anche il teatro d'avanguardia, frutto della stessa società borghese che aveva partorito persino la contestazione studentesca del '68, su cui è illuminante la celebre poesia-pamphlet *Il P.C.I ai giovani!* pubblicata su "L'Espresso"<sup>125</sup>: non è un caso che anche le tragedie, ed in particolare *Calderon*, contengano vari accenni critici al movimento sessantottino, con parole che paiono a posteriori davvero profetiche, per esempio la sentenziosa frase: *"L'esplosione rivoluzionaria / che farà cadere de sé il vecchio potere / rigenererà il nuovo."*<sup>126</sup>

Ma la condanna di tutto il teatro moderno e contemporaneo che prorompe dalle righe del *Manifesto per un nuovo teatro* non implica affatto che poi effettivamente le opere drammatiche di Pasolini siano avulse dalla storia delle scene.

---

<sup>125</sup> Cfr. "L'Espresso", 16 giugno 1968; oggi i versi si trovano in *Empirismo eretico*, cit., pagg.155 e sgg. (e quindi in *Saggi sulla politica e la società*, cit.). Ne nacque un acceso dibattito, provocato in particolare da parole provocatorie come queste: *"Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti / io simpatizzavo coi poliziotti! / Perché i poliziotti sono figli di poveri. / Vengono da periferie, contadine o urbane che siano"*. Gli studenti venivano definiti *"figli di papà"* animati da *"sacro teppismo"*.

Lo si comprende molto bene se solo si dà uno sguardo ai testi delle tragedie: essi sono più vicini a tanto teatro moderno di quanto il suo autore voglia farci credere. I lunghi monologhi di personaggi che raramente riescono a comunicare tra di loro e che spesso si attardano in rievocazioni liriche di un mitico passato sono in qualche misura analoghi a molti testi per esempio di Checov, o di Strindberg, o ancora di Maeterlinck<sup>127</sup>; le battute frante e spezzate in varie occasioni possono far pensare ad un ritorno al *pre-grammaticale* e al linguaggio della carne sofferente che caratterizzano il teatro definito dal nostro autore come del Gesto o dell'Urlo, ed anche altre opere di drammaturghi non facilmente etichettabili come Giovanni Testori. Non a caso Stanislas Nordey ( che ha messo in scena ben quattro *pièces* di Pasolini) dice di aver presto compreso che “*le idee che Pasolini presta ai suoi personaggi sono*

---

<sup>126</sup> Calderon, oggi in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pag.746. Cfr. L.Fontanella, *Pasolini e il teatro di poesia*, in “Paragone”, 406, dicembre 1983, pagg.30-44.

<sup>127</sup> Anche se con Ronconi (in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pag.XXV) va notato che l'ambizione di Pasolini, a differenza dei drammaturghi sopra citati, è quella di scrivere delle *tragedie*, rifacendosi al modello greco. Che poi i testi stessi delle opere constatino l'impossibilità del tragico oggi, è altro discorso.

*talmente nutrite della sua propria carne che il tutto prende corpo, c'è un alchimia misteriosa*<sup>128</sup>.

Il ricorso ad interventi metateatrali attraverso figure come l'Ombra di Sofocle in *Affabulazione*<sup>129</sup> è tipico di tanti drammi contemporanei; la stessa divisione in episodi quasi in sé conclusi è propria di una drammaturgia in tutto novecentesca, una *drammaturgia dell'io*,<sup>130</sup> dove - nota Ronconi - i personaggi diventano tramiti della volontà d'autore del poeta di arrivare direttamente al pubblico, senza la mediazione del palcoscenico. Per questo, dice ancora l'attuale direttore del *Piccolo*, “*non ci sono motivazioni psicologiche dei personaggi per tutto questo parlare (...) spesso i personaggi si dicono ciò che non è necessario dire, che non è necessario dire all'interlocutore ma che evidentemente l'autore vuol fare arrivare al pubblico, e quindi lo mette in bocca ai personaggi al di là di qualunque convenzione drammaturgica o convenienza di situazione: per questo ci sono tanti speakers, o ombre che parlano*”: il teatro di Parola è un teatro di confessioni “*che ha un carattere esibitorio, anche esasperato*:

---

<sup>128</sup> *Il corpo del testo*, intervista a S.Nordey, in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.XXIX-XLI.

<sup>129</sup> *Affabulazione* è in P.P.Pasolini, *Teatro*, alle pagg.467-550.

<sup>130</sup> L'espressione *drammaturgia dell'io* è stata felicemente coniata da Peter Szondi, nel suo *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, cit., a proposito delle opere di August Strindberg.

*i personaggi sono come ossessionati dal bisogno di “spifferare tutto”, di non nascondere niente”*<sup>131</sup>.

In questo senso, come nota anche Bàrberi Squarotti, il teatro pasoliniano è un grande specchio di Narciso, e il genere tragico è assunto come repertorio di vicende e situazioni generali, per consentire poi il libero esplicitarsi di evocazioni liriche, illustrazioni pedagogiche, confessioni psicoanalitiche.<sup>132</sup>

Si capisce allora il perché di dialoghi prolungati oltremisura, di monologhi spesso ossessivamente ripetitivi, di conflitti tra personaggi spesso duplicati o addirittura triplicati specularmente, conflitti in verità tutti *interni* all'autore stesso; le dilatazioni e le duplicazioni finiscono poi, inevitabilmente, per rendere ambigua qualsiasi conclusione, nel rispetto di quel *canone sospeso* che non viola l'irrisolvibile mistero della coscienza umana. Anche le frasi sentenziose e gli interventi “fuori campo” di personaggi come l'Ombra di Sofocle, Spinoza o lo Speaker, rappresentano chiarificazioni del tutto provvisorie ed illusorie, smentite come sono da azioni e soprattutto parole successive.

---

<sup>131</sup> P.P.Pasolini, *Teatro*, pag.XV.

<sup>132</sup> Vedi G.Bàrberi Squarotti, *L'anima e la letteratura: il teatro di Pasolini*, in “Critica letteraria”, fascicolo IV, n.29 / 1980, pagg.645-680.



Il fatto che i personaggi stessi non hanno fiducia nella propria parte, come dimostra per fare solo un esempio il padre di *Affabulazione*, che dopo un sogno viene meno al suo ruolo anche sociale oltre che familiare,<sup>133</sup> provoca un continuo “gioco delle parti, di fin troppo evidente derivazione pirandelliana”, conseguenza del fatto che nella società borghese e neocapitalistica “non esiste più l'autentico: soprattutto, quindi, l'autenticità e la fede nella propria parte, nella famiglia come nella società”.<sup>134</sup>

Ecco allora il virtuosistico ed anche un po' confuso scambio di ruoli in *Calderon*, dove tra l'altro la protagonista si risveglia in tre condizioni sociali diverse e non si capisce dove stia il sogno e dove la realtà<sup>135</sup>; ecco il travestimento finale dell'Uomo con i panni della prostituta in *Orgia*; ecco il giovane protagonista di *Porcile* imputato di non stare né con la

---

<sup>133</sup> Vedi *Affabulazione*, in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.466-550.

<sup>134</sup> G.Bàrberi Squarotti, *L'anima e la letteratura: il teatro di Pasolini*, cit., pag.649.

<sup>135</sup> Ma molto significativo è il fatto che l'ultimo sogno della protagonista Rosaura, dove un lager viene liberato da operai con bandiere rosse che ripetono “*Siete liberi!*”, è commentato dal personaggio Basilio – nei versi che chiudono la tragedia – così: “*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 di 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.*” (P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pag.758.)

contestazione né con il padre industriale<sup>136</sup>; ecco Pilade stare prima dalla parte del progresso e della razionalità simboleggiata da Atena per poi allearsi scandalosamente con la Reazione in amplesso fatale con Elettra; e così via.

I punti fermi sono certezze solo momentanee, ma due ci sembra siano qualitativamente e quantitativamente più presenti e sostanziali di altri. Anzitutto la *diversità* come garanzia di una certa autenticità che sappia sottrarsi ai conformismi che allignano ovunque nella società, anche tra i cosiddetti “trasgressori”: *Orgia* ad esempio termina con il suicidio del protagonista che travestendosi da donna afferma orgoglioso che “*c’è stato finalmente un uomo / che ha fatto buon uso della morte*”<sup>137</sup>. Altri esempi: Julian protagonista di *Porcile* si sente autenticamente libero solo tra i contadini del podere di suo padre, e muore divorato dai maiali che ossessivamente amava;<sup>138</sup> il protagonista di *Bestia da stile* è un poeta che

---

<sup>136</sup> “Non si è confuso con nessuno. / La sua viltà è stata una grazia. Ci ha tutti traditi / ma senza averci mai promesso di essere fedele” ( P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pag.641).

<sup>137</sup> P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pag.312.

<sup>138</sup> Dice Julian in un intenso monologo rivolto alla sua innamorata Ida: “Io devo entrare nella vita, per evitarla / nei suoi aspetti più meschini, quelli sociali, / quelli a cui sono legato prima per nascita... / e poi per obbligo politico, conservazione o rivolta.../ Esclusi dunque tutti

grazie anche allo Spirito della Madre assume la consapevolezza che “*La cosa più pericolosa / che possa capitare a un uomo è un grande successo*” come ricevere il premio Stalin per la poesia<sup>139</sup>.

L'altra tematica ricorrente, che per Pier Paolo ha sempre rappresentato il rifugio dalla storia e dalle sue lacerazioni, è indubbiamente l'evocazione lirica e trasognata del mondo incontaminato delle campagne e dell'infanzia libera e autentica, che prorompe improvvisa da vari personaggi come ricordo di un passato non più possibile: si vedano le parallele rievocazioni dell'Uomo e della Donna di *Orgia*, che in quell'universo vedono anche la possibilità di sfuggire alle contraddizioni della dialettica.<sup>140</sup> E ancora: Pilade ricorda con affetto l'Argo della sua infanzia con le stagioni che si succedevano e gli uomini che in esse si immergevano con naturalezza; Julian in *Porcile* trova come visto la sua dimensione vitale nei campi e tra i contadini e gli animali, e si potrebbero fare altri esempi.

---

*questi aspetti, / mi resta da affrontare una vita pura (...) Chiamiamola realtà: forse è più esatto (...) Prima di tutto, la natura.*” (P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pag.623).

<sup>139</sup> P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pag.806.

<sup>140</sup> Ricorda la Donna: “*Là noi comunicavamo solo facendo qualcosa*” . (P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pag.255.)

Invero i due temi che abbiamo individuato possono essere identificati come parte di un unico grumo di senso individuabile peraltro fra e dietro le righe di tutta l'opera pasoliniana: si tratta dell'ossessiva e disperante ricerca di un'*unità perduta*, di una pienezza di vita che è fondamentalmente desiderio di una condizione prenatale e intrauterina, ricerca continua di una *totalità* che viene poi momentaneamente quanto vanamente identificata nell'amore assoluto per la madre, nella ripetizione ossessiva dei gesti dell'eros, e appunto nell'identità originale e assoluta del *diverso* o nella trasfigurazione mitica delle terre madri.

Insomma la parola, che non offre la Verità, è comunque delegata a dire quei nuclei enigmatici che costituiscono la coscienza più profonda, e cerca persino di delineare il significato delle strutture della società del momento in cui l'autore opera, fuori di ogni dogma o ideologia – pur risentendone come chiunque viva nel proprio tempo.

# IL NUOVO TEATRO ALLA PROVA: LA REGIA DI “ORGIA”

## 1.9 IL PERCHE' DI UNA MESSA IN SCENA

Nel 1968 dopo aver scritto il *Manifesto per un nuovo teatro* Pasolini avverte la necessità di mettere alla prova le sue teorie: dopo il fallimento del Teatro del Porcospino di Moravia, Maraini e Siciliano<sup>141</sup> - che avevano prospettato la possibile messa in scena di un'opera del nostro autore<sup>142</sup> - i Teatri Stabili di Torino e di Roma sono visti come possibile sede di un centro studi per il teatro diretto da Pasolini stesso.

Effettivamente più che a un teatro facente parte di un circuito “alternativo” e quindi limitato, il nostro autore mirava alla collaborazione con enti che potessero avere una vasta risonanza ed influenza

---

<sup>141</sup> Vedi qui, 3.1.

<sup>142</sup> Ed effettivamente Pasolini in una lettera ebbe a informare il suo editore Livio Garzanti annunciandogli “una nuova impresa teatrale, di cui facciamo parte Moravia, io e un gruppo di altri scrittori” ( In *Lettere (1955-1975)*, cit.); inoltre su “Sipario” si preannunciò per ben due

sull'opinione pubblica: per potere diffondere al meglio una concezione del teatro completamente nuova, dato che inevitabilmente “*bisogna approfittare del tipo di produzione attuale finché non ce ne sarà un'altra*”<sup>143</sup>

Anche quest'iniziativa non va in porto, ma il poeta friulano non si rassegna, trascinato dal suo *furor* totalizzante ed ossessivo: finché finalmente il Teatro Stabile di Torino, allora diretto da Bartolucci, Doglio, Chiarella, Messina, Morteo, propone nella stagione 1968/69 la tragedia *Orgia*, per la regia di Pier Paolo Pasolini, per la scenografia di Mario Ceroli, con Laura Betti, Nelide Giammarco, Luigi Mezzanotte; le musiche sono di Ennio Morricone, alla tromba c'è Tolmino Marianini.

## 1.10L'ALLESTIMENTO AL D.A.P. DI TORINO

L'allestimento è nel Deposito d'Arte Presente di Torino<sup>144</sup>, scelta che può far pensare a tanto teatro d'avanguardia di questi anni, ambientato in

---

volte la messa in scena per il “teatrino” degli scrittori di *pièces* pasoliniane. (Cfr. S.Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, cit., pag.155)

<sup>143</sup> *Il perché di questa rubrica*, in “Il Tempo Illustrato”, 6 agosto 1968, oggi in P.P.Pasolini, *Il caos*, cit.

<sup>144</sup> Al Centro Studi dello Stabile è consultabile un volume con le foto di scena ed un libretto (nella serie *I Quaderni dello Stabile*) pubblicato per l'occasione con parte del testo dell'opera

luoghi spesso inusuali, nella ricerca di un contatto con i luoghi “della vita e del presente” e di un maggiore coinvolgimento del pubblico.

Ma è da notare che in questo caso all'interno sono ricostruiti i classici foyer, platea e palco, con la più classica delle “quarte pareti”: tanto che Renzo Tian, critico del “Messaggero”, scrisse che “*nella sala del D.A.P. è stata riprodotta l'identica struttura dei teatri da lui (Pasolini) aborriti*”<sup>145</sup>.

Il foyer è completamente tappezzato da slogans stampati su strisce di carta che vogliono dare preventive chiavi di lettura dello spettacolo agli spettatori convenuti, sulle orme delle indicazioni contenute nel *Manifesto*, peraltro ripubblicato nei *Quaderni* dello Stabile in occasione della messa in scena: “*Lo spazio teatrale è nelle nostre teste*”, “*L'attore è un critico – Il regista è un critico – Lo spettatore è un critico*”, “*Gli scandali avvengono fuori da questo luogo: qui noi siamo a compiere un RITO*”

---

rappresentata e con *Il Manifesto per un nuovo teatro*. Purtroppo non ci rimane documentazione televisiva dello spettacolo; una registrazione audio è stata invece effettuata dalla RAI.

<sup>145</sup> In “Il Messaggero”, 28 novembre 1968.

*TEATRALE*”, “*Il teatro può essere come un RITO perché ci sono i corpi*”, etc.<sup>146</sup>

La platea è costituita da panche in luogo delle classiche poltrone. Sul palco c'è una grande pedana sulla quale è appoggiata una scatola bianca di tre metri per due con un coperchio che si apre, verso il pubblico, all'inizio di ogni episodio; pochi sono gli altri oggetti che costituiscono l'essenziale scenografia di Ceroli: una porta, un lampadario, una corda, un letto, una sedia, un portacenere.

La luce è fissa, uniforme, chiara, sostituita da fari rivolti verso il pubblico tra un episodio e l'altro - quando, unica colonna sonora, viene suonata una marcia funebre, che diventa musica esultante e gioiosa nel finale (dopo il suicidio del protagonista).

Gli attori che interpretano i personaggi principali sono oculatamente scelti da Pasolini: Laura Betti è sempre stata per lui l'interprete ideale, la “nipotina di Gadda del teatro”<sup>147</sup>; Luigi Mezzanotte viene anch'egli da circuiti non certo tradizionali, avendo recitato con Carmelo Bene. La recitazione vuole essere il più possibile *oggettivante* rispetto alla parola:

---

<sup>146</sup> Dei cartelli si conserva una copia del dattiloscritto al Fondo Pasolini di Roma, ma attualmente la trascrizione di essi è ritrovabile nell'*Appendice a Orgia*, in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.315-317.

<sup>147</sup> Su Laura Betti vedi già qui, 1.4.



dovendo gli attori essere *veicoli viventi del testo*<sup>148</sup>, essi recitano in modo asetticamente didascalico, e utilizzando perdipiù metallici microfoni “stranianti”.

### 1.11 L'INCOMPRESIONE DELLA CRITICA

Lo spettacolo indubbiamente non riesce a trasmettere agli spettatori e alla critica le idee alla base delle teorie teatrali pasoliniane, idee peraltro di difficile realizzazione pratica data l'aleatorietà provocatoria con cui erano esposte nel noto *Manifesto per un nuovo teatro*.

Le recensioni dell'epoca testimoniano di una sostanziale incomprensione degli intenti stessi del poeta regista, il quale è considerato più che altro il solito provocatore narciso e per di più reazionario; alcuni critici decisamente *retro* si scagliano addirittura contro una presunta degenerazione da “invertiti”, invocando anche l'intervento del partito della Democrazia Cristiana (su “Lo Specchio” si parla di *porno-marxismo*); c'è chi si lamenta di “*quell'acustica pessima, quelle terribili panche, quel soffitto basso e soffocante*”.<sup>143</sup>

---

<sup>148</sup> Citiamo dal *Manifesto per un nuovo teatro*, cit.

<sup>143</sup> G.M.Guglielmino, “La Gazzetta del Popolo”, 28 novembre 1968.

Le critiche più argomentate si appuntano sulla distanza che appare incolmabile tra testo drammatico ed effettiva rappresentazione scenica: Roberto De Monticelli scrive che *“in teatro la parola ha il suo peso specifico che non è quello che ha sulla pagina. E qui la drammatizzazione della parola non esiste”*<sup>144</sup>; Franco Cuomo parla di *“sostanziale frattura tra ciò che l’autore si era prefisso in fase di stesura del testo e ciò che invece ha realizzato in fase di regia”*<sup>145</sup>; Massimo Dursi sostiene che *“quest’opera prima pasoliniana resta un poemetto di angosce che non esplode drammaticamente ma si esala liricamente”*<sup>146</sup>. Solo un critico de “L’Unità” sostiene che comunque *“l’azione sbuca fuori prepotente, di episodio in episodio”*.<sup>147</sup>

Insomma più che lo scandalo di una messa in scena che terminava con il travestimento del protagonista con i panni di una prostituta, risaltò una sostanziale incomunicabilità con la critica tutta , e se scandalo ci fu *“si trattava di quello scandalo che lo accompagnava (Pasolini, n.d.r.) ovunque e che non colpiva il cuore e la natura del teatro, tanto da*

---

<sup>144</sup> R.De Monticelli, “Il Giorno”, 28 novembre 1968.

<sup>145</sup> F.Cuomo, “L’Avanti”, 28 novembre 1968.

<sup>146</sup> M.Dursi, “Il Resto del Carlino”, 28 novembre 1968.

<sup>147</sup> A.Lazzari, “L’Unità”, 28 novembre 1968.

*rimanere nelle cronache piuttosto che nella storia della critica e dell'interpretazione”*.<sup>148</sup>

A distanza di molti anni Luca Ronconi - che vi assistette - ha dato della messa in scena un giudizio calibrato, anche se senz'altro negativo: *“ricordo che la comunicazione diretta agli spettatori (che era la cosa alla quale lui diceva di tenere di più) era praticamente nulla; il messaggio non arrivava, le parole ritornavano addosso agli spettatori come dei boomerang. (...) C'era come un tentativo di riprodurre la lettura attraverso la voce, una lettura che lui pensava “oggettiva” del testo, come se negasse agli attori qualunque libertà rispetto al testo, senza riflettere che la lettura è già un atto di estrema libertà.”*<sup>149</sup>

L'interessante spunto del *Manifesto per un nuovo teatro*, che parlava di *attore-intellettuale*, non è colto alla prima concreta verifica, prevalendo, ma in termini assai restrittivi, la definizione di *veicolo vivente del testo*,

---

<sup>148</sup> Sono parole di Antonella Ottai, in *A proposito del teatro di poesia: mettere in scena Pasolini*, in “Biblioteca Teatrale”, 35/36, luglio-dicembre 1995, Bulzoni Editore. Si tratta dell'interessante trascrizione di due giornate di incontri al Teatro Ateneo di Roma tenute il 23 e il 24 marzo 1994, che hanno visto protagonisti tra l'altro Luca Ronconi e Federico Tiezzi, che proprio in quei giorni mettevano in scena rispettivamente *Affabulazione* e *Porcile*, spettacoli di cui si parlerà tra l'altro più avanti.

<sup>149</sup> *Un teatro borghese*, cit., in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.XXII-XXIII.

dove il *testo* è pensato utopicamente come blocco stabile e statico imm modificabile e leggibile in un senso solo - quello che intende l'autore regista, d'altronde ben consapevole che in particolare un dramma come *Orgia* non sarà mai non solo recitato ma neppure letto allo stesso modo. Per cui, è alla fine facile capire come anche un critico sempre attento come Franco Quadri abbia potuto scrivere che in quella rappresentazione a Torino la parola ha finito “*per non distinguersi per niente da quelle ‘chiacchiere’ che lo stesso Pasolini rimprovera a un certo tipo di teatro*”<sup>150</sup>.

## 1.12 LA REAZIONE DI PASOLINI

La reazione di Pasolini alla non benevola accoglienza di *Orgia* è testimoniata da due articoli pubblicati su *Il Giorno*.

Il primo, intitolato *A teatro con Pasolini*,<sup>151</sup> è scritto “a caldo” dopo sole due rappresentazioni del testo, e lamenta anzitutto la presenza stessa della critica teatrale: l'autore avrebbe voluto che lo spettacolo fosse veduto in un momento “*di maggiore maturità*”, o se non altro che fossero presenti

---

<sup>150</sup> F. Quadri, “Panorama”, 12 dicembre 1968.

<sup>151</sup> *A teatro con Pasolini*, “Il Giorno”, 1 dicembre 1968. Il pezzo giornalistico è stato ripubblicato nell'*Appendice a Orgia*, in P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., pagg. 347-351.

anche i critici letterari, perché *“questo nuovo tipo di teatro , che io chiamo teatro di parola, è un misto di “poesia letta a voce alta” e di “convenzione teatrale”, sia pure ridotta al minimo.”*

Quanto al pubblico, l'errore è stato alla radice, dato che i destinatari che Pasolini prefigurava erano le avanguardie intellettuali della borghesia, mentre i convenuti reali erano i semplici abbonati allo Stabile: *“il rapporto non può essere che equivoco”,* e non c'è quindi da stupirsi per *“i muscoli lunghi e vagamente nauseati, l'occhio carico di risentimento, una specie di odio personale verso chi li ha costretti a un sacrificio, che si potrebbe letteralmente definire fisico, costituito dall'ascoltare lunghi pezzi semi-incomprensibili, scritti in versi”,* anche se alla fine *“il pubblico torinese è meravigliosamente educato e rispettoso.”*

Il Teatro di Parola imporrebbe quindi un uditorio ben selezionato, ma nonostante quest'aspetto *aristocratico* è un teatro *democratico*, *“per la sua stessa natura “difficile”, strettamente culturale”*: vi è una netta differenza tra cultura di massa - *“terroristica, repressiva, stereotipa, disumana”* nonché riproducibile e soggetta ai grandi media - e cultura autenticamente democratica, che nel caso del Teatro di Parola implica la presenza fisica di attori e spettatori nella celebrazione di un autentico rito

non riproducibile ma solo ripetibile. (E qui è impossibile non sentire riecheggiare le parole di Grotowski sullo specifico teatrale.)<sup>152</sup>

Nel secondo articolo, dal titolo *La rabbia prima poi la fiducia*<sup>153</sup> il Nostro non si distanzia in modo sostanziale dalle impressioni riportate nel primo pezzo giornalistico, in specie per quel che riguarda le considerazioni sulla critica: essa è un “*pubblico deformato*” che slealmente ha visto lo spettacolo solo nei primi due giorni, quando gli attori non avevano ancora ben collaudato la nuova recitazione e l’acustica era praticamente sperimentale; per cui “*chi è venuto per un reale interesse culturale, se non ha visto e udito bene è presumibile che tornerà*”.

Dopo una settimana di repliche si può invece avvertire una variazione nella composizione del pubblico: chi ha presenziato alle prime serate è “*chi è più potente: e si sente, per ragioni sociali, in grado di assoluta parità con i produttori dello spettacolo (e questo è un bene), se non addirittura “superiore”, in quanto considera chi fa teatro un suo giullare (...) e la pietra di paragone del proprio giudizio è la propria soddisfazione: che consiste nel consumare qualcosa di atteso.*”

---

<sup>152</sup> Vedi J.Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.

<sup>153</sup> *La rabbia prima poi la fiducia*, “Il Giorno”, 8 dicembre 1968. Anche questo articolo è stato ripubblicato nell’*Appendice a Orgia*, in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.352-355.

Chi invece si è recato alle repliche successive, pur essendo parte della stessa borghesia torinese, è un pubblico di professionisti, studenti, operai *“caratterizzati dal rispetto verso il lavoro altrui: che gli si presenta come “messaggio” e non come “buffonata”. E’ insomma la borghesia “timida” amata da Tati...”* Con questi destinatari è stato possibile instaurare perlomeno un rapporto, anche se fatto spesso di incomprensioni e scandalo, ma sempre di rispetto e curiosità; essi sono quella borghesia avanzata che si auspicava nel *Manifesto per un nuovo teatro*, anche se magari un po’ meno selezionata di quanto Pasolini riteneva necessario.

Forse è Enrico Groppali a dare una possibile intuizione a chi voglia cimentarsi con questa non facile messa in scena che l’autore stesso ebbe difficoltà a realizzare: *“...in teatro è proprio il corpo, e non solo la parola, che deve moravianamente parlare di per sé (...) E’ il processo – sintomo della frattura irrimediabile tra individuo e società – a liberare la potenzialità istintuale dell’attore nascosta sotto fiumi roboanti di parole. (...) il personaggio costretto all’inazione verbale si rivela attore-testimone liberando nella tensione rattenuta del corpo e del gesto la fisicità potenziale della rappresentazione.”*<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> In E.Groppali, *L’ossessione e il fantasma*, cit., pag.48.

## ADDIO ALLE SCENE

### 1.13 TUTTO E' TEATRO FINCHE' C'E' TEATRO

Ci sembra significativo che proprio pochi mesi dopo la discussa regia di *Orgia* Pasolini decida di tornare alla poesia unicamente scritta (progettando un'antologia delle sue liriche<sup>155</sup> e la nuova raccolta *Trasumanar e organizzar* che uscirà nel 1971<sup>156</sup>) ma soprattutto al cinema che sempre più lo coinvolge, dichiarando chiusa la sua avventura nel mondo del teatro. Non è un caso che un'opera pensata per essere un dramma in versi come *Teorema* diventi un film<sup>157</sup>, e che di *Porcile* sarà

---

<sup>155</sup> L'autoantologia *Poesie* uscirà da Garzanti, Milano 1970.

<sup>156</sup> *Trasumanar e organizzar* sarà sempre edita da Garzanti, Milano 1971. E' la penultima raccolta di poesie inedite di Pier Paolo Pasolini.

<sup>157</sup> A dire il vero *Teorema* è stato prima edito come romanzo (Garzanti, Milano 1968), dopo che inizialmente l'autore lo aveva pensato come dramma: vedi qui, tra poche righe.



realizzata una versione cinematografica<sup>158</sup>, diversa per più aspetti dalla *pièce* teatrale.

Dal 1966 al 1969 ogni suo interesse è ruotato attorno al genere teatrale non solo attraverso l'elaborazione delle sei tragedie borghesi e di una teoria sotto forma di manifesto: come ha fatto notare Edi Liccioli<sup>159</sup> anche gli altri generi praticati gravitano in qualche modo attorno all'orbita del pianeta drammatico, secondo il consueto *modus operandi* del poeta, completamente assorbito da una passione divorante fino alla consunzione di quest'ultima ed al successivo passaggio ad altri interessi.

Così, *“il romanzo-trattamento Teorema non è altro che la traduzione del testo drammatico (scritto in versi, ndr.); i film girati in questo arco di tempo o sono traduzioni filmiche di pièces teatrali (Teorema e Porcile), o sono versioni cinematografiche di tragedie classiche (Edipo re e Medea) o sono film teatrali (come Che cosa sono le nuvole?). Senza contare il documentario Appunti per un'Orestide africana, girato pensando ad un'ambientazione “nera” della tragedia tradotta nel 1960.”*<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Le riprese di *Porcile* iniziarono nel 1968, con l'offerta –rifiutata– a Jacques Tati del ruolo dell'industriale Klotz *“con i baffetti alla Hitler”*. Il film sbarca a Venezia a fine agosto 1969, suscitando il prevedibile vespaio tra critiche negative e cronache scandalistiche.

<sup>159</sup> In E.Liccioli, *La scena della parola*, cit., pagg.214-215.

<sup>160</sup> E.Liccioli, *La scena della parola*, cit.

*Teorema* torna su temi che sono tipici del teatro di Pasolini, temi che d'altronde ritroviamo in tutta la sua produzione: l'irruzione della diversità, i conflitti generazionali ma alla fine anche interiori all'io dell'autore, la borghesia e le sue contraddizioni, la dirompente forza del sesso. Il nostro ricorda così la genesi del film: *“avevo già iniziato a elaborarla come tragedia, come dramma in versi; poi ho sentito che l'amore tra il visitatore divino e i personaggi borghesi era molto più bello se silenzioso. Questa idea mi ha fatto pensare che allora era forse meglio farne un film (...) in un primo momento ho buttato giù un racconto (...) poi l'ho elaborato come sceneggiatura e contemporaneamente ho anche modificato questo primo canovaccio di appunti che è diventato un'opera letteraria abbastanza autonoma.”*<sup>161</sup>

Per quel che concerne *Edipo re*<sup>162</sup> era quasi inevitabile che Pasolini si cimentasse con questo mito, lui che amava così intensamente sua madre, lui lettore di Freud; e negli stessi anni in cui scriveva e girava il film l'autore scriveva la tragedia *Affabulazione*, incentrata sul rapporto-sdoppiamento tra padre e figlio (ricordiamo il rapporto sempre

---

<sup>161</sup> P.P.Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., oggi in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit.

<sup>162</sup> Il film esce già nel 1967 con relativa stampa della sceneggiatura, Garzanti, Milano 1967 poi in *Il Vangelo Edipo Medea*, introduzione di M.Morandini, Garzanti, Milano 1991, e ora anche in P.P.Pasolini, *Per il cinema*, cit.

drammatico che il nostro autore ebbe con il padre Carlo Alberto, incarnazione dell'autoritarismo e *rivale* nell'amore per la madre).

Il tema autobiografico è sottolineato dall'incorniciatura del film, all'inizio e alla fine, con scene dei paesaggi amati della sua infanzia: ricordiamo il celebre verso “*io sono una forza del Passato*” e come questa nostalgia di un Eden infantile sia presente in tutte i drammi in versi del poeta friulano. Da non dimenticare infine sempre a proposito di *Edipo re* l'apparizione in vari ruoli di attori teatrali del calibro di Carmelo Bene e Julian Beck, a testimonianza dell'interesse e soprattutto dell'apprezzamento per i maggiori protagonisti dell'*altra scena* di questi anni, nonostante le dichiarazioni del *Manifesto per un nuovo teatro* contro il cosiddetto *teatro del Gesto o dell'Urlo* – d'altronde già in quella sede Pasolini si esprimeva favorevolmente nei confronti di singoli attori.

Anche l'incontro con *Medea* <sup>163</sup>era forse inevitabile, rappresentando la protagonista la barbarie tanto amata e mitizzata da Pier Paolo, e l'irrazionale che è ineliminabile dalla vita umana (semmai il poeta pensa in qualche momento che possa essere compresso e irregimentato: vedi il

---

<sup>163</sup> Il film *Medea* fu girato nel prolifico 1969. La cantante lirica Maria Callas fu scelta per il ruolo della protagonista. La sceneggiatura uscì per Garzanti, Milano 1970; ora si ritrova in *Il Vangelo Edipo Medea*, cit., ma anche nel recente Meridiano P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit.

senso dato alla traduzione dell'*Orestea*<sup>164</sup>), di contro a Giasone, che è il politico e l'uomo razionale per eccellenza, l'altra polarità dell'umanità e dell'autore stesso che però vive nella lacerazione dell'impossibilità di un'armonia e un equilibrio tra i due volti.

La riflessione metateatrale che non manca in quasi tutte le tragedie pasoliniane è il tema dominante del cortometraggio *Che cosa sono le nuvole*<sup>165</sup>, impensabile senza le opere teatrali concepite in quegli anni: si tratta di una rappresentazione nella rappresentazione, Totò e Ninetto Davoli interpretano due burattini che fanno l'*Otello* e che, terminata la recita con l'invasione sul palco del pubblico che protesta per il finale, vengono buttati in una discarica da dove guardando il cielo scoprono la indescrivibile "*bellezza del creato*", con quello sguardo pieno di stupore che rende possibile a Pasolini per esempio un film come *Il Vangelo secondo Matteo*.

---

<sup>164</sup> Vedi qui, 1.4.

<sup>165</sup> *Che cosa sono le nuvole* fu girato in una settimana nel 1967. Tra gli altri interpreti anche Laura Betti e il poeta ed amico Francesco Leonetti, nei panni del burattinaio. Il trattamento è uscito su "Cinema e film", 1969, ma ora si trova facilmente in *Per il cinema*, cit.

## 1.14 IL POETA TORNA POETA, MA IL TEATRO E'

### SOTTOTRACCIA

Quando Pasolini s'accorge nel 1969 di avere in qualche modo esaurito un'importante momento della sua esperienza artistica, inizia a prendere le distanze dalla "fase teatrale" con accenni che in ogni intervento saranno sempre sfuggenti e negativi rispetto a quel periodo.

Nell'intervista a Jean DufLOT *Il sogno del centauro* si giustifica dicendo:

*"sempre più mi accorgo che fare teatro non si improvvisa, è un'impresa che richiede l'impegno di una vita intera."*<sup>166</sup> O ancora, a Letizia Paolozzi:

*"bisognerebbe decidersi di darsi al teatro, come dei pionieri, per tutta la vita, oppure è meglio rinunciare. Io l'ho fatto, ma solo parzialmente, con un'esperienza incompleta, riuscita a metà"*<sup>167</sup>.

Il poeta torna pienamente poeta o si dedica con maggiore intensità al cinema, su cui devia la sua esigenza di *poesia orale* già ridestata dal teatro; ma il lavoro di lima sui testi drammatici elaborati continua fino praticamente alla morte del nostro autore, sì che come acutamente scrive Stefano Casi *"L'idea di teatro, nata appunto come progetto, diventa*

---

<sup>166</sup> *Il sogno del centauro*, cit., pag.130.

<sup>167</sup> In *Pasolini: 'Adesso vi parlo di Pasolini'*, intervista di L.Paolozzi, "Vie Nuove", 51, 23 dicembre 1970.

*un'esplicita utopia, un fantasma di teatro che nega in prima istanza la propria dimensione pratica (...) Si tratta, in realtà, di un'utopia dirottata: negando una realtà scenica al teatro, Pasolini, deluso e amareggiato, rivolge altrove la sua esigenza di teatro, entro confini esclusivamente retorici, risistemando con ostinazione le tragedie già scritte, scagliando quando possibile pesanti anatemi sul mondo del teatro e trovando nella poesia e nel cinema le condizioni per realizzare le idee espresse nel proprio progetto teatrale.”<sup>168</sup>*

Abbiamo già scritto poc'anzi di come alcuni film risentano inevitabilmente dell'esperienza teatrale; anche quando il periodo di interesse per la drammaturgia e le scene termina, tracce e influenze rimangono evidenti: a partire da un progetto che rimarrà allo stato larvale, quello di poter realizzare un'*Orestide* cinematografica ambientandola in Africa.

Dietro l'idea c'è ancora una volta la convinzione che la *verità dei corpi* risieda oramai solo nel Terzo Mondo, dove sarà possibile far rivivere l'arcaicità insita nel testo greco di Eschilo: “*basta prendere la gente di qualche villaggio (...) e dire a questa gente 'cantate e ballate', ed ecco che i cori greci sembreranno rivivere: basterà stampare come didascalia*

---

<sup>168</sup> S.Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, cit., pag.162.

*sotto quelle voci 'selvagge' che cantano le parole chiarificatrici e evocatrici del coro.*”<sup>169</sup>

Ma il tentativo di sovrapporre la storia antica mitica con la storia moderna dei popoli africani non riesce, e del progetto ci rimangono degli *Appunti* filmati, un “film su un film” dove è comunque evidente, rispetto alla traduzione di Eschilo compiuta dieci anni prima<sup>170</sup>, che a prevalere sull’equilibrio tra il *logos* delle Eumenidi e la natura arcaica delle Furie è l’irrazionalità primigenia di un’amatissima cultura ancestrale, nonostante le interviste sulla politica e sulla società ai giovani studenti africani risiedenti a Roma inserite negli stessi *Appunti*.

Da notare il fatto che per pochi secondi lo stesso Pasolini appare “inglobato” nel film, quando con la telecamera riprende una vetrina dove la sua immagine si specchia: è un segnale chiaro del coinvolgimento dell’autore nell’opera, dell’inestricabile rapporto che da sempre lega vita e arte del poeta-regista, come in *Calderon* dove è rappresentato sul palco il quadro *Las meninas* di Velasquez ove il pittore dipinge anche sé stesso; come nel *Vangelo* dove la Madonna piangente davanti alla croce è

---

<sup>169</sup> P.P.Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, Quaderni del Centro Culturale di Copparo, Copparo (Ferrara) 1983, ora in P.P.Pasolini, *Per il cinema*, cit.

<sup>170</sup> Su cui cfr. qui, 1.4.

interpretata dalla madre di Pier Paolo; e vedremo come ancora su questo il nostro “giocherà” nella successiva “trilogia della vita”.

*Trasumanar e organizzar*, la nuova raccolta poetica che esce nel 1971<sup>171</sup>, propone lo stesso dilemma tra il *trasumanar*, la dantesca ascesa spirituale che per Pasolini è sempre eretica adesione ad una realtà creaturale, e l'*organizzar* che è l'organizzazione, il pragma, l'azione politica. E' come sempre un dilemma irresolubile, compresenza di opposti, ossimoro permanente, accettazione totale ed insieme rifiuto totale della letteratura.<sup>172</sup>

La ricerca di una soluzione pacificante rispetto a questa lacerazione insanabile sembra venire dai tre film della cosiddetta “trilogia della vita”, cioè *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974)<sup>173</sup>. Il narrare, ed il narrare vicende dove in età lontane dal nostro inferno i corpi si esprimono gioiosamente e liberamente, pare poter costituire una soluzione per l'arte – e la vita – di

---

<sup>171</sup> Presso Garzanti, ora in P.P.Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, vol.II.

<sup>172</sup> Cfr. G.Jori, *Pasolini*, cit., pagg.104-121.

<sup>173</sup> Le sceneggiature dei tre film sono state pubblicate nel volume *Trilogia della vita (Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte)*, Cappelli, Bologna 1975 poi Mondadori, Milano 1987 e Garzanti, Milano 1995. Ora anche in P.P.Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol.II.



Pasolini; l'inserimento del narratore stesso nel film (Pier Paolo è un allievo di Giotto nel *Decameron* e Chaucher nei *Racconti*) non fa che confermare l'impossibilità per il regista di una distanza esistenziale dall'oggetto dell'opera.

Ma non è questa che un'illusione, o meglio un momento di un polo sempre vitale (dal Friuli ai ragazzi romani all'Africa “unica alternativa”): è quasi inevitabile che a questa incontenibile esplosione di vitalità faccia seguito un'opera tetra, pessimistica e “nera” come *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*<sup>174</sup>, ed in poesia prevalga la disillusione nella rivisitazione disincantata dei miti dell'infanzia con *La nuova gioventù*.<sup>175</sup>

Al centro del terribile *Salò* sta il sesso come metafora del potere, i corpi consumati come oggetti, insomma un'esplicita “abiura” rispetto alla trilogia della vita: in una villa sadiana è celebrato il rito – teatrale più che mai – del nuovo fascismo imperante secondo il regista oramai in ogni strato della società, ridotta alla monotonia del bianco e nero della pellicola.

---

<sup>174</sup> Il film esce nel 1975 anno della morte di Pasolini; vedi per la sceneggiatura il II volume di *Per il cinema*, cit.

<sup>175</sup> *La nuova gioventù*, cit., ora in *Bestemmia*, cit., vol.II.

Il sacro, sempre presente come sguardo e metodo del guardare in Pasolini<sup>176</sup> – è qui sacro rovesciato, sacralità del funereo, celebrazione della morte. La sala principale delle “riunioni” ha la forma di un palcoscenico all’italiana, le vittime sono “reclutate” attraverso una sorta di provino dove vengono indossate maschere e si recitano ruoli: la vita è teatro, sembra dirci l’autore, ma il senso non è più *sospeso* come al tempo delle tragedie borghesi, e la *parola* può essere solo la parola del potere. Non è un caso infatti che la differenza tra carnefici e vittime stia principalmente nel fatto che i primi parlano, le seconde no; e l’artista-intellettuale, qui rappresentato da una pianista che diventa afasica, tace, e infine si uccide.

Non c’è allora da stupirsi se i versi de *La nuova gioventù* rivisitino e rileggano l’infanzia friulana in chiave livida e disillusa. L’aridità domina riscrivendo anche il passato, per cui la fontana di Casarsa che prima era di *rustic amòur* ora è fontana “*di un país no me*” (di un paese non mio) e “*di amòur par nissùn*” (di amore per nessuno): ed è solo un esempio, altrove lo stesso paesaggio friulano scompare per cedere il posto a versi degni del film *Salò*.

---

<sup>176</sup> Si veda G.Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994.

Insomma la carriera artistica di Pier Paolo Pasolini si chiude sotto il segno della morte trionfante: morte delle speranze, morte anche degli antidoti alle ideologie, morte anche dei sogni che trasfigurano mondi mitizzati e quindi letterari: la prospettiva quindi è quella della probabile scomparsa della stessa letteratura, come possibilità di un universo *altro* ed in profondità eversivo.

Ma siamo quasi certi che il poeta friulano, fosse vissuto oltre la tragica uccisione del 1975, avrebbe voluto e saputo riaccendere nuove possibilità per l'arte – e quindi per la sua vita, come testimoniano i progetti lasciati nel cassetto: tra cui quel *Petrolio*<sup>177</sup> che voleva essere il tentativo di una summa quasi enciclopedica del reale, l'ennesimo e più forte esperimento di quell'approssimazione alla *totalità* che dalle prime prove poetiche fu la disperata cifra umana e artistica del nostro autore.

La realtà, continuamente inseguita nella sua essenza attraverso la sperimentazione di diverse forme e stili, continuamente sfugge.

---

<sup>177</sup> *Petrolio* è poi uscito postumo, in forma ovviamente incompiuta, per la cura di Graziella Chiarcossi ed Aurelio Roncaglia, presso Einaudi, Torino 1992, ora sempre per i tipi di Einaudi anche in edizione “tascabile”.

## IL “MANIFESTO” E L’OPERA: UN CONFRONTO ESEMPLIFICATIVO

Abbiamo già avuto modo di notare come le enunciazioni forti e ultimative contenute nel “Manifesto per un nuovo teatro” fossero sostanzialmente provocatorie e come in realtà tutta l’opera teatrale di Pier Paolo Pasolini risenta di varie culture ed influenze letterarie<sup>178</sup>, pur presentandosi indubbiamente come un teatro non etichettabile in nessuna delle tendenze dominanti degli anni in cui fu concepito, e rappresentando indubbiamente un’operazione originale nell’ambito della drammaturgia – e poesia – contemporanea.

Ora vorremmo analizzare, a titolo di esempio, un’opera in particolare, per confrontarla in modo più analitico con i commi del “Manifesto”, ed evidenziare come nonostante le *pièces* siano state concepite prima o indipendentemente dallo scritto teorico<sup>179</sup>, non manchino i punti di contatto che a volte paiono molto espliciti, dato che la riflessione metateatrale è presente più o meno intensamente in tutti i testi drammatici

---

<sup>178</sup> Cfr. qui, 3.2 e 4.

– e non poteva essere altrimenti, perchè il tema del *rappresentare e rappresentarsi* si lega inestricabilmente alle questioni dell'identità (del *vero essere*) e quindi della comunicazione così care al nostro autore.

Abbiamo scelto di analizzare *Orgia* perché è l'unica opera che Pasolini stesso ha voluto portare in scena curandone la regia e quindi confrontandosi con il testo da una parte e il manifesto dall'altra; dopo aver analizzato la messa in scena allo Stabile di Torino<sup>180</sup> sarà forse meno complesso rapportarci direttamente al testo, evidenziando i rimandi e le discrepanze rispetto alla teoria teatrale dello stesso autore.

Significativamente già nel Prologo, dove l'Uomo protagonista *si presenta* con un monologo a vicenda conclusa – ed è quindi nei fatti un morto che parla ad utilità chiarificatrice del pubblico – un invito è rivolto agli spettatori, sia pure con allocuzione indiretta: “*Ma se ciò che la mia morte rende significativo / della mia esistenza (...) / fosse una rappresentazione, credo che agli spettatori, / miei nemici, che vogliono difendersi da me, direi:/ ‘Vi prego, siate come quei soldati, / i più giovani di quei soldati, / che sono entrati per primi oltre i reticolati di un lager... / E lì i loro*

---

<sup>179</sup> Per una dettagliata cronologia della composizione di opere e manifesto, cfr. P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., con le introduzioni e note ai vari testi, e S.Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, cit.

<sup>180</sup> Qui, in 5.1 e 5.2 in particolare.

*occhi... Ah, vi prego, / siate giovani come loro!’ Ecco tutto. / E, ora, divertitevi.”*<sup>181</sup>

Ricordiamo che i destinatari del nuovo teatro di parola erano nel “Manifesto” indicati come i *gruppi avanzati della borghesia*,<sup>182</sup> pochi eletti uomini di cultura o comunque interessati a capire: qui in *Orgia* l’autore sembra mettersi subito “sulle difensive”, indicando gli spettatori nientemeno che come *nemici*, forse consapevole che un pubblico selezionato come nelle sue intenzioni era ben difficile da riunire (ed infatti *Orgia* a Torino sarà inserita nella regolare programmazione per abbonati), o forse presago che gli stessi gruppi cui si rivolgeva sarebbero stati in difficoltà rispetto alla novità di un’opera simile, o forse semplicemente perché al momento della stesura della pièce ancora non era chiara al poeta stesso la formulazione della sua teoria.

Di fatto quel che è richiesto a questo pubblico è un atteggiamento particolare di *pietà* e lo sguardo vergine e incontaminato dei giovani, anche se l’esortazione finale a divertirsi pare stonata e fuori luogo: proprio nel “Manifesto” si indicava l’abborrito pubblico tradizionale come chi *va a teatro per divertirsi*, e si sosteneva che invece i destinatari nuovi “*non*

---

<sup>181</sup> Ricordiamo ancora per una volta che *Orgia* si trova oggi in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.243 – 312.

*saranno né divertiti né scandalizzati dal nuovo teatro, perché essi, appartenendo ai gruppi avanzati della borghesia, sono in tutto pari all'autore dei testi*". E' molto probabile quindi che l'esclamazione che chiude il prologo e dà l'avvio al primo atto sia fortemente ironica, improntata ad una leggerezza umoristica che spesso compare nei testi così densamente drammatici di Pasolini, quasi a sottolineare che la stessa *parola* su cui così tanto s'investe ha un valore relativo, non sempre veritiero: assunto che è poi dimostrato dagli stessi contenuti delle opere teatrali, incentrate come sono sul contrasto tra verbalità e corpo alla ricerca di una profonda *autenticità*.

Così fin dal I Episodio è evidente, attraverso la continua ripetizione da parte di Uomo e Donna della frase-refrain "*Eppure nessuno parlava*" o con la continua ripresa del verbo *fare*, che al presente della comunicazione "borghese" (ricordiamo le riflessioni di Pasolini sul linguaggio omologante, presenti anche nel "Manifesto per un nuovo teatro"<sup>183</sup>) si oppone la rievocazione nostalgica di un passato mitico e di un'infanzia dove dominava un divino "*silenzio pieno di voci*" e dove si

---

<sup>182</sup> Cfr. *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., commi 2-6; e qui, 3.2.

<sup>183</sup> Cfr. in particolare i commi 21-31 del *Manifesto per un nuovo teatro*, cit.

comunicava “*solo facendo qualcosa*”, unendo la “*propria voce / che non parlava, alle voci di tutti gli altri*”.

E’ un mondo che paradossalmente è possibile rievocare solo con *le parole*, sfruttando la possibilità della lingua di essere *lingua di poesia*; solo liricamente, nella creazione di una *mitologia autobiografica* che non era certo prevista dai commi del manifesto teorico: è vero che la parola su cui si fonda il *rito culturale* del nuovo teatro deve fondare testi “*magari poetici*”, però su “*temi che potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico*”<sup>184</sup>: sembra cosciente di una certa discrepanza lo stesso poeta-drammaturgo, quando nel programma di sala per la rappresentazione torinese scrive che *Orgia*, “*rispetto alla mia ‘ideologia’ teatrale (...) presenta queste due caratteristiche ‘difettose’: 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.*”<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Cfr. *Il Manifesto* al comma 42 in particolare.

<sup>185</sup> Il *Prologo* dal programma di sala è conservato in una copia al Fondo Pasolini di Roma, ma oggi è stato pubblicato anche nell’*Appendice a Orgia*, in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.318-321.



La citazione del teatro *gestuale* non è certamente casuale dato che nel Manifesto il teatro *del gesto o dell'urlo* ovvero d'avanguardia è esecrato come modello da rifuggire; ma quello che ci preme far notare è che un rigore utopico tipico proprio del suo manifesto dovette dominare Pasolini quando scrisse queste righe: il testo di *Orgia* ci sembra infatti non conceda quasi nulla all'azione teatralmente intesa; i dialoghi e i monologhi si susseguono su una scena immobile, dove ogni minimo gesto, in particolare le azioni sadomasochistiche dell'Uomo, viene accompagnato da una minuziosa descrizione dello stesso protagonista, che in qualche modo così sottolinea la *ritualità teatrale* dei suoi gesti, ed anche la convinzione che Pasolini deriva da Sade che il potere si esprime principalmente attraverso la parola<sup>186</sup>.

Lo scritto teorico del nostro autore prescriveva *la mancanza quasi totale dell'azione scenica* nonché *la scomparsa quasi totale della messinscena*: ed infatti il testo di *Orgia* manca quasi completamente di indicazioni extra-diegetiche, di didascalie indicative, di notazioni a margine del testo. L'unico grande gesto spettacolare è l'impiccagione finale del protagonista travestito da donna-amante-madre, che inevitabilmente *vuole* essere

---

<sup>186</sup> Vedi anche il film *Salò*, dove i 'carnefici' si distinguono dalle loro vittime attraverso un uso continuo della parola, una certa verbosità. (E l'intellettuale-pianista alla fine è afasica, e si

momento esemplificativo e quindi teatrale in senso lato, accompagnato anche qui da un lungo monologo dove l'Uomo sottolinea che infine grazie al suo suicidio il suo linguaggio “*diventerà muto per eccellenza, oltre che per l'eternità*”.

E' lo stesso rifiuto finale a *parlare la parola* che caratterizza, con una progressione più complessa, il protagonista Jan in *Bestia da stile*<sup>187</sup>, che rifiuta di essere non solo il poeta consacrato dagli allori dei premi ufficiali ma anche forse il poeta *tout-court*, perché irregimentarsi in uno *stile*, qualsiasi stile, è cristallizzazione e rinuncia della *vita vera*:<sup>188</sup> si veda il monologo della Madre, dove il linguaggio si spezza e sminuzza sino a diventare balbettio o urlo senza senso, o dialetto.<sup>189</sup>

Il III Episodio di *Orgia* ci sembra molto indicativo di questa tensione ad andare *oltre* e addirittura *contro* la parola che pervade tutto il teatro

---

suicida.)

<sup>187</sup> Anche *Bestia da stile* è ovviamente in P.P.Pasolini, *Teatro*, cit., pagg.759-854.

<sup>188</sup> Non è allora senza senso ricordare come per tutta la vita Pasolini abbia sperimentato in modo inesausto stili e forme i più vari, passando dalla poesia alla narrativa al cinema al teatro a quel *non-romanzo* ma tentativo di oltrepassare ogni confine tra i generi artistici che voleva essere *Petrolio*.

<sup>189</sup> Non a caso è la madre che rappresenta il rifiuto di qualsiasi codificazione comunicativa orale a favore di quella *regressione* infantile se non prenatale che per Pier Paolo fu sempre un personalissimo ideale di trascendenza.

pasoliniano (e non solo il teatro); si ritrova nei personaggi la consapevolezza della forza dell'azione e quindi anche del primato della rappresentazione: *“La vita è uno spettacolo, dunque, sempre. / Io rappresento – colpendoti con le mani, / con la cinta dei calzon, sputandoti addosso (...) / - facendo tutto questo, io rappresento / la mia voglia di morire.”* Così dice l'Uomo rivolto alla Donna che subisce consapevole. E aggiunge: *“E tu, subendo per mezzo mio tutto questo, / anche tu ti rappresenti / attraverso la più espressiva delle lingue! / E quando io ho detto: / ‘La voglia di violare e violarci ritornerà’, / ho detto stupide parole. Che cosa meglio infatti, / può dir questo del mio membro che ricomincia a gonfiarsi?”*. Eros e Thanatos, vita al massimo grado e desiderio cupo di morte; e la Donna di rimando: *“Sì, noi stiamo dando uno spettacolo.”* Come l'Uomo dirà alla Ragazza impaurita nel V Episodio: *“Noi cerchiamo, in questa ripetizione (dell'atto sessuale, n.d.r.) / un evento inaugurale. / E non cessiamo mai di cercare / perché ogni volta dimentichiamo. / Attraverso la ripetizione, / si rivive una Cosa sola”*.

La rappresentazione dovrebbe essere epifania di corpi; ma la consapevolezza di ciò, e dell'impossibilità “borghese” che ciò sia, è per forza di cose espressa sempre attraverso la parola: *“Ora noi due (...) avessimo invece fatto pubblicamente / ciò che abbiamo fatto in segreto – rendendo / i nostri rapporti un vero spettacolo, / quale spettatore non ci*

*avrebbe compresi, / ANCHE SE NON AVESSIMO DETTO UNA SOLA PAROLA?”: così l’Uomo, sì che la Donna può concludere: “In conclusione, la nostra realtà non è dunque quella / che noi abbiamo espresso con le nostre parole: / ma è quella che noi abbiamo espresso / attraverso noi stessi, usando i nostri corpi / come figure! ”*

In modo ancora più diretto questa consapevolezza è espressa in un’opera come *Affabulazione*, dove esplicitamente si dice : “L’uomo si è accorto della realtà / solo quando l’ha rappresentata”; e ancora: “Il teatro non evoca la realtà dei corpi con le sole parole / ma anche con quei corpi stessi”. Vale la pena ricordare che proprio in questi mesi Pasolini stava molto occupandosi anche di cinema, teorizzando quella *pansemiologia* per cui le immagini sono quanto di più vicino c’è alla realtà, rappresentando ogni cosa per mezzo della cosa stessa, come abbiamo già scritto in un capitolo precedente.<sup>190</sup>

La vera tragedia sta quindi ben oltre tutta la teorizzazione rigida del *Manifesto per un nuovo teatro*, è nel grande dissidio tra maledizione della parola e suo apogeo come mezzo di comunicazione: “La salvezza nel teatro di parola non può che avvenire violentando la parola per

---

<sup>190</sup> Vedi infatti qui, 2.1., con la nota relativa alla saggistica di quel periodo sul cinema.

*ritrovarne la trasparenza originaria non inquinata dall'abitudine*"<sup>191</sup>; siamo evidentemente in un campo non vicino alle prescrizioni teoriche che consigliavano *"un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica, sul piano più democratico e razionale possibile"*.

Certo, in qualche modo abbiamo un dibattito, e tutto il teatro pasoliniano vede in scena perlopiù due personaggi alla volta che si confrontano: ma a parte che la tendenza ai lunghi monologhi prevale con lunghe confessioni liriche, i vari protagonisti sono più che altro incarnazioni non di ideali astratti e manichei, bensì di un unico *io* autobiografico scisso e lacerato, che semmai vive e assume in sé le varie posizioni incarnate (in modo mai monolitico) dai personaggi.

Così Pasolini è l'Uomo che incarna il potere ma anche la Donna che subisce; è Oreste che rappresenta la ragione ma anche Pilade intellettuale attratto dalle Reazione; è il padre e il figlio di *Affabulazione*; è Julian protagonista di *Porcile* ma anche Spinoza che con lui interloquisce; è le diverse incarnazioni di Rosaura in *Calderon*; ed è Jan il poeta ma anche la Sorella e persino lo Spirito della Madre in *Bestia da Stile*. Non a caso in

---

<sup>191</sup> E.Groppali, *L'ossessione e il fantasma*, cit., pag.54. Si segnala tutto il saggio critico che Groppali dedica ad *Orgia*, profondo e attento ai temi del rappresentare e del parlare.

quest'ultimo testo la Sorella dice al protagonista: *“Noi siamo perciò una Persona sola / (la Dissociazione è la struttura delle strutture: / lo Sdoppiamento del personaggio in due personaggi / è la più grande delle invenzioni letterarie).”*

## **L'EREDITA' DEL TEATRO PASOLINIANO: TRE**

### **ESEMPI**

Nel corso degli anni il teatro di Pasolini ha avuto alterna fortuna. Senza la pretesa di riassumere qui tutte le messe in scena realizzate a partire dagli anni settanta<sup>192</sup> vorremmo limitarci, con un'esemplificazione di tre diversi allestimenti di registi affermati, a sottolineare come l'eredità di queste opere sia vitale soprattutto dagli anni ottanta in poi, quasi a smentire un pregiudizio consolidatosi per cui il teatro pasoliniano sarebbe irrapresentabile a causa dell'eccessiva letterarietà e della difficoltà dei testi.

Certo la scena contemporanea in generale ha poco sentito la necessità di confrontarsi con la riforma proposta dal *Manifesto per un nuovo teatro*<sup>193</sup> (indubbiamente anche per la confusionarietà provocatoria dello stesso), ma è indubbio che le “tragedie borghesi” hanno richiamato e richiamano

---

<sup>192</sup> Per una completa rassegna delle messe in scena dei testi teatrali di Pasolini si consultino gli indici dei volumi annuali de “Il Patalogo”, annuario del teatro.

<sup>193</sup> Sul quale si veda qui, cap.3.

l'interesse anche di grandi nomi del palcoscenico per la loro carica profetica e la capacità di parlarci ancora oggi del nostro presente.

## 8.1 AFFABULAZIONE RONCONIANA

Luca Ronconi organizzò a Torino, nel 1993 come direttore artistico del Teatro Stabile, un trittico di testi teatrali pasoliniani messi in scena nell'ambito di un progetto preciso: *Affabulazione*, rappresentato dal 18 maggio di quell'anno allo Stabile del capoluogo piemontese, *Pilade* e *Calderon*, rappresentati contemporaneamente in due sale del Castello di Rivoli dal 31 maggio con interpreti gli allievi della Scuola di Teatro dello Stabile di Torino.<sup>194</sup>

Prenderemo in considerazione *Affabulazione*, che si valse di attori quali Umberto Orsini, Paola Quattrini, Marisa Fabbri, Carlo Montagna.

Prima però vale la pena cercare di comprendere le ragioni che hanno portato Ronconi a voler cimentarsi con il poeta friulano e l'approccio che lo ha condotto alla sua messinscena del testo.

C'è da dire che il regista aveva già avuto a che fare molti anni prima con Pasolini mettendo in scena *Calderon* nell'ambito del celebre Laboratorio

---

<sup>194</sup> Si veda per la completezza degli elenchi di interpreti, scenografi etc., "Il Patalogo" 1993.



di Prato<sup>195</sup>, dove il programma era legato ai temi del sogno con particolare riferimento a *La vita è sogno* di Calderon de la Barca: Ronconi ammette un incontro con il testo pasoliniano abbastanza occasionale “*più per completare il programma che non per un reale interesse verso l’opera di Pasolini*”<sup>196</sup>. In effetti in quel 1976 il teatro pasoliniano doveva sembrare ostico se non privo di stimoli per molta parte del mondo delle scene, dato che la sola lettura dell’apodittico e poco costruttivo *Manifesto per un nuovo teatro* sembrava implicare un’autoesclusione da tutto l’esistente, senza peraltro fornire indicazioni abbastanza precise e stimolanti per una radicale riforma. Quanto ai testi, la loro verbosità e la volontà dichiarata dall’autore di voler concepire un teatro che fosse solo “di parola” non avvicinava certo la ricerca contemporanea volta in particolare alla riscoperta di una dimensione corporea forte.

Ronconi ha dichiarato che, comunque, seguiva con interesse tutto ciò che riguardasse Pasolini, e “*la diffidenza non era la mia nei suoi confronti, ma*

---

<sup>195</sup> Sul Laboratorio di Prato ed i motivi che hanno portato alla scelta dei testi, vedi Luca Ronconi, *La ricerca di un metodo*, Ubulibri, Milano 1978.

<sup>196</sup> In *A proposito del teatro di poesia: mettere in scena Pasolini*, trascrizione del dibattito svoltosi al Teatro Ateneo di Roma il 23 e 24 marzo 1994 con Franca Angelini, Sandro Lombardi, Ferruccio Marotti, Antonella Ottai, Luca Ronconi, Federico Tiezzi, pubblicata su “Biblioteca Teatrale” n.35/36, luglio-dicembre 1995, Bulzoni Editore, Roma.

*la sua verso di me: aveva a che vedere con l'ambiente nel quale io mi trovavo a vivere e lavorare.(...) Mi interessavano anche i suoi testi teatrali (...) Il suo Manifesto ,invece, lo trovavo, se non proprio scervellato, vago..."*<sup>197</sup>. Il regista assistette anche all'unica regia pasoliniana, quella di *Orgia* nel 1968 a Torino con Laura Betti, ricavandone l'impressione di una "messa in voce" del testo fedele a quel che ci si proponeva nel Manifesto e perciò opinabile, un ripudio letterario della categoria stessa della teatralità, basato su di una considerazione degli attori teoricamente molto interessante ma di fatto dequalificante.<sup>198</sup> Alla luce di questa lettura da spettatore "addetto ai lavori" si spiega l'opposizione per cui se Pasolini credeva in qualche modo nel "verbo" come trasmissione di un messaggio, *"io (Ronconi) dico che il verbo non esiste, e non concordo con l'idea pasoliniana di un teatro oratorio, sede di un recitativo più o meno monastico che poi finisce per spingere gli attori a esprimersi proprio nel modo che Pasolini contestava"*, cioè crediamo nel birignao del teatro accademico.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> vedi *Pasolini,, un profeta dei nostri giorni*, intervista di Anna Maria Mori su "La Repubblica", 26 maggio 1993.

<sup>198</sup> Per un approfondimento su quella messa in scena di *Orgia* ed anche specificamente sul giudizio in proposito di Ronconi, vedi qui, 5. 3.

<sup>199</sup> *Pasolini, un profeta per i giorni nostri*, cit.

Date queste premesse, Ronconi ha però scoperto il valore della drammaturgia pasoliniana lavorando sul *Calderon* a Prato, affermando poi anche una questione di metodo: “*le ragioni del testo le scopro mano a mano, altrimenti mi sembra un’applicazione un po’ secca e troppo arida.*”<sup>200</sup>

Quindi, il regista dice di avere scoperto nel testo una novità e una freschezza rivelatisi poi profetiche, e perciò convalidanti una lettura valida anche per i nostri giorni. Nel momento in cui riprende i testi teatrali dell’autore friulano (1993) per il trittico cui abbiamo accennato, Ronconi tende infatti a sottolineare la passione civile ancora attualizzabile che i drammi contengono, e afferma di aver scelto *Pilade* e *Calderon* per i giovani della sua scuola al fine di farli impossessare di una memoria storica che non hanno, e farli scontrare con una materia apparentemente così lontana da loro, ma che serve per “*porre il problema della formazione all’interno di una ricerca di identità che non è soltanto esistenziale e sociale ma linguistica*”<sup>201</sup>.

Il regista si approccia ai testi con il suo tipico rigore intellettuale ed il suo interesse raziocinante: non è un caso se dichiara di essere non *attratto* ma

---

<sup>200</sup> *A proposito del teatro di poesia*, cit.

*incuriosito* da Pasolini<sup>202</sup>, e afferma che se il poeta friulano avesse visto la sua messa in scena proprio non gli sarebbe piaciuta, essendo lontanissima da quella presunta *oggettività* della parola che fondava la “*precettistica pasoliniana*”<sup>203</sup>.

Ma il teatro di poesia è molto autobiografico, come tutto in Pasolini, ed è lecito chiedersi come un regista come Ronconi abbia affrontato testi così carichi di umori personali e così “disordinati” stilisticamente e linguisticamente.

Effettivamente il regista afferma che “*in teatro l’autobiografia è pericolosa e quando la si rappresenta in forme convenzionalmente dreammatiche è insopportabile*”. Ma subito si specifica che in Pasolini questo non avviene, perché “*nei suoi testi non ci sono personaggi autobiografici, ma piuttosto la rappresentazione di un’autobiografia. Come succede nei sogni i suoi personaggi sono delle figure opposte che si immaginano al posto di altri.*”<sup>204</sup> C’è quindi una *drammaturgia del dire tutto*, ma quello autobiografico è un elemento, molto forte, del dramma e

---

<sup>201</sup> Da un’intervista a “L’Unità” di M.G.Gregori, 3 giugno 1993. Vedi anche l’intervista di O.Guerrieri su “La Stampa” del 5 maggio 1993.

<sup>202</sup> Nell’intervista di M.G.Gregori apparsa su “L’Unità” del 18 gennaio 1993.

<sup>203</sup> Vedi ancora *A proposito del teatro di poesia*, cit.

<sup>204</sup> Vedi la già citata intervista a “L’Unità” del 18 gennaio 1993.

non invece “*un qualcosa che appartiene all’autore*”; ciò detto è più convincente affermare come fa Ronconi di essere portato “*a mettere in scena delle opere e non degli autori*”, e perciò non un’analisi psicologica di Pasolini attraverso i suoi testi ma i suoi testi e ciò che dicono a lui regista.<sup>205</sup>

Quanto alla plurivocità stilistica del testo, che potrebbe creare problemi di interpretazione agli attori, il regista dice che a suo avviso non esiste un linguaggio di Pasolini autore drammatico: “*In qualsiasi testo teatrale di Pasolini si alternano zone in cui la scrittura è prevalentemente retorica e zone dove la scrittura si fa lirica. In alcuni punti c’è un’imitazione del linguaggio parlato, in altri c’è una trasposizione del linguaggio parlato*”: ci sono quindi salti continui, e all’attore sono richiesti un’adesione e una distanziamento alternativamente ininterrotti. Quindi “*il problema tecnico consiste innanzitutto nel riconoscimento (degli stili, n.d.r.) e poi nell’opzione suggerita dalle varie chiavi che il testo ti propone.*”<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> *A proposito del teatro di poesia*, cit., dove Ronconi conclude affermando: “*Volevo saggiare le possibilità di teatralità di quel teatro (...) Se in qualche modo ci siamo riusciti, uno dei propositi – non ti dico l’unico – è stato realizzato.*”

<sup>206</sup> Vedi ancora *A proposito del teatro di poesia*, cit.

Ma veniamo più specificamente all'allestimento di *Affabulazione* cercando di capire come Ronconi abbia poi praticamente reso sul palcoscenico le idee sopra esposte.<sup>207</sup>

Anzitutto va notato come il regista non rinunci ad una sua specificità stilistica che è quella di creare, questa volta con Carmelo Giammello, un complesso meccanismo scenografico fatto anche di macchine, che in qualche modo vorrebbe sempre essere funzionale al testo; tapis roulant, sedili semoventi, palloni che scorrono su binari, il tutto sotto “*incantate luminosità alla Wilson*”<sup>208</sup> a rimarcare un contesto di artificialità che sottolinea la dimensione di sogno allucinatorio del protagonista, ed anche trasforma la Parola pasoliniana “*in una sorta di linguaggio sintetico, da computer, artificiale come le immagini e le luci che lo elaborano*”<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> Un video dell'*Affabulazione* ronconiana è attualmente disponibile presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano oggi diretto da Ronconi stesso, dove è consultabile anche un programma di sala originale.

<sup>208</sup> F.Quadri, *Pasolini, la vita è sogno anzi allucinazione*, “La Repubblica”, 19 maggio 1993.

<sup>209</sup> R.Cirio, *P.P.P. in ronconese*, “L'Espresso”, 6 giugno 1993. M.D'Amico (*E Ronconi illumina il mistero Pasolini*, “La Stampa”, 19 maggio 1993) evidenzia i “*pochi mobili che si stagliano con la precisione di certi sogni, in un delicato cromatismo*”.

La critica ha abbastanza unanimemente considerato un po' eccessivo l'ingombro scenotecnico, per qualcuno "*monocorde*"<sup>210</sup>, eccessivamente artificializzante e rigido rispetto ai trasalimenti, alle suggestioni liriche e agli spiazzamenti sempre presenti nel testo<sup>211</sup>; per Geron invece nel tentativo di attenuare la staticità del testo il regista ha ecceduto in soluzioni inventive che "*anziché attenuare la tirannia della parola, l'hanno paradossalmente sottolineata*"<sup>212</sup>.

Effettivamente Quadri sottolinea come la dimensione di autoanalisi del testo sia estremizzata in questo allestimento, fino quasi a creare un monologo da un'opera che "*per risolvere tutti i suoi grumi li affastella*", fino a generare una sorta di *stationendrama* alla Strindberg, dove tutto, scene e altri personaggi, è filtrato dall'io protagonista e vistose cesure

---

<sup>210</sup> A.Savioli, *E in principio era il padre*, "L'Unità", 19 maggio 1993. Savioli premette che l'impianto scenografico è "*in continua mutazione, tutto incastri e disincastri*", ma appunto "*monocorde, nella sua gelida geometria, e rumorosetto, quando si azionano certi meccanismi*".

<sup>211</sup> Su questo vedi l'articolo di Quadri, cit., e quello di O.Bertani, *Orsini freddo padre padrone*, "L'Avvenire", 19 maggio 1993. Ma M.D'Amico su "La Stampa", cit., afferma che "*Ronconi non sarebbe Ronconi (...) senza qualche complicato marchingegno meccanico celebrante solo se' stesso, ovvero il ludus, il gioco, che fa parte del teatro*".

<sup>212</sup> G.Geron, *Padre, figlio e tante parole*, "Il Giornale", 19 maggio 1993.

sottolineano i cambi di scena, spesso marcati dalla musica di Haydin scelta da Paolo Terni.<sup>213</sup>

Per un protagonista così decisivo, Ronconi è ricorso all'arte interpretativa di Umberto Orsini, il cui confronto con Gassmann, interprete di due precedenti edizioni del dramma (1977 e 1986) è inevitabile. Gassmann si proponeva al pubblico nel consueto ruolo di eccellente ed assoluto mattatore, e quindi prevaleva un lavoro di appropriazione del testo da parte dell'attore, in uno "*sforzo di maggiore comunicabilità*"<sup>214</sup>; addirittura qualcuno ha affermato che a confronto la versione gassmanniana del Padre "*sembra nel ricordo l'arringa di un principe del foro trombone*"<sup>215</sup>. Di certo Orsini ha fatto prevalere la tensione raziocinante del personaggio, con sobrietà e scarna efficacia evitando di far pesare "*l'atletismo della parte*"<sup>216</sup>, e ciò è convalidato dalle parole dello stesso attore che ha affermato di aver voluto togliere, dietro le indicazioni di Ronconi, qualsiasi ampollosità al discorso, facendo "*piazza pulita del gonfio, dei possibili pirandellismi*" e usando la lingua "*come uno spartito secondo*

---

<sup>213</sup> F.Quadri, cit.; cfr. anche A.Balzola, *Una trilogia di messinscene pasoliniane*, "Sipario", ottobre 1993.

<sup>214</sup> R.Tian, "Il Messaggero" del 20 maggio 1993

<sup>215</sup> M.D'Amico, *E Ronconi illumina il mistero Pasolini*, cit.

<sup>216</sup> M.D'Amico, vedi nota precedente.



*una scelta di realismo non naturalistico, facendo sentire cadenze e scatti*<sup>217</sup>. Bertani sottolinea come questo spartito configuri un vero proprio processo accanito al personaggio, con una durezza dialettica che va a scapito di *“tenerezze e smarrimenti, incertezze ed ansie”* presenti nel testo ed esprimenti una crisi e un dolore *“realmente sentiti a livello personale”*<sup>218</sup>: d'altronde lo stesso Ronconi aveva dichiarato di volere offrire ai testi una certa “oggettività” e distanza, evitando l’aura sacrale e intimidatoria di quando Pasolini era in vita<sup>219</sup>.

Evidentemente ciò vale anche per gli altri personaggi, ma con diverse sfumature. La critica si è particolarmente compiaciuta per la bravura della “ronconiana” Marisa Fabbri, che peraltro interpretava il ruolo minore della Negromante, presente in una sola scena ed abile a padroneggiare sé stessa su di una diabolica poltrona mobile a motore che doveva distrarre

---

<sup>217</sup> Da un'intervista di M.G.Gregori, “L'Unità”, 15 maggio 1993.

<sup>218</sup> Vedi O.Bertani, *Orsini freddo padre padrone*, cit.

<sup>219</sup> Nella stessa intervista Ronconi ammoniva però: *“niente toni alti, ma nemmeno sberleffi”*. Sulla possibile accentuazione grottesca dei testi pasoliniani insisterà invece Tiezzi, come vedremo fra poco. Vedi “La Repubblica”, 6 maggio 1993.

un po' lo spettatore, estrosa acuta e “*delirante come una macchina celibe*”<sup>220</sup>.

Paola Quattrini è stata invece scelta appositamente in quanto attrice quasi “da vaudeville” per interpretare il ruolo della moglie borghese incapace di capire la profonda crisi del marito: non a caso Quadri nota che l’attrice è spinta dal regista “*verso un birignao che avrebbe fatto rabbrivire Pasolini*”, nella sua svagatezza mondana che per Rita Cirio la rende addirittura la migliore in scena.<sup>221</sup>

Infine vogliamo sottolineare la scelta precisa del regista di affidare al solo attore Carlo Montagna una serie di piccoli ruoli dalla breve interlocuzione con il protagonista o la moglie, oltre all’essenziale apparizione dell’Ombra di Sofocle, alter-ego e coscienza critica del Padre. In questo modo, con felice intuizione drammaturgica, l’Ombra del tragedia greco ingloba in sé come unico antagonista tutti i personaggi che indirizzano “*lo Sconosciuto verso la via di Damasco*”<sup>222</sup>, per citare ancora Strindberg. Anche qui la critica sembra abbastanza unanime nel riconoscere la

---

<sup>220</sup> R.Cirio, *P.P.P. in ronconese*, cit. Cfr. anche sulla Fabbri i già citati articoli su “L’Unità” e su “L’Avvenire”.

<sup>221</sup> Vedi F.Quadri e R.Cirio, negli articoli citati.

<sup>222</sup> F.Quadri, cit.

convincente interpretazione plurima dell'attore, possente e ironico al contempo.

Possiamo sostenere con qualche fondamento e aiutati da Giovanni Raboni che indubbiamente se c'è in Ronconi un qualche distacco nei confronti della materia affrontata esso è frutto di una sottile penetrazione critica, e del tentativo di rendere vivo un testo non facile con i mezzi che più gli si confanno dal punto di vista dell'approccio scenico.<sup>222</sup>

## 8.2 IL “PORCILE” DI FEDERICO TIEZZI

Per meglio analizzare la messa in scena della tragedia pasoliniana *Porcile* da parte della compagnia teatrale *I Magazzini* guidata da Federico Tiezzi, avvenuta nel 1994 al Teatro Ateneo di Roma<sup>223</sup>, è bene risalire al concetto di *teatro di poesia* per il quale il regista s'è ispirato proprio a Pasolini, e alle sue teorie teatrali e cinematografiche in particolare.

Tiezzi ricorda di aver veduto Pasolini una sola volta ad un Festival dell'Unità a Firenze nel 1994, ma di aver sempre seguito da vicino tutta la

---

<sup>222</sup> Vedi G.Raboni, *Primo, ucciderai il figlio tuo*, “Il Corriere della Sera”, 19 maggio 1993.

<sup>223</sup> La “prima” ebbe luogo il 12 marzo 1994 al Teatro Verdi di Codroipo, come puntualmente riportato da “Il Patalogo” del 1995. Poi una serie di repliche si svolsero al Teatro Ateneo di Roma, il teatro che dipende dall'Università di Roma La Sapienza, e il cui Archivio VHS contiene una ripresa video di *Porcile*.

sua produzione, ed in particolare di essere rimasto colpito dalla visione della versione cinematografica di *Porcile*, giudicata “*di una forza espressiva magnifica*”<sup>224</sup>.

Ma fu sulla base delle considerazioni fatte a Pesaro nel 1966 dal poeta friulano sulla distinzione tra cinema di poesia e cinema di prosa, che Tiezzi iniziò a elaborare una teoria teatrale alla base di un *teatro di poesia*: Pasolini, ricordiamo, distingueva due grammatiche e quindi due modi espressivi nell’ambito cinematografico, l’uno basato sulla “prosa” logica, lineare, consequenziale, e l’altro basato sulla “visione”, sull’analogia, sulle associazioni poetiche, ed era quest’ultimo il tipo di cinema cui intendeva far riferimento, avendo a modelli per esempio Dreyer e Mizoguchi. Tiezzi dice di aver immaginato su quei presupposti il suo teatro di poesia, non quindi un teatro necessariamente in versi, non tanto quindi affidandosi alla teoria teatrale di Pasolini stesso quanto alle sue idee sul cinema: la volontà è stata quella di creare “*un metodo, una prassi, uno stile di regia che consiste nella formazione, su scena, di una scrittura poetica equivalente a quella della poesia. Con i mezzi del teatro*”.

---

<sup>224</sup> Per le dichiarazioni di Tiezzi riportate in questo paragrafo ci siamo avvalsi della trascrizione del dibattito *A proposito del teatro di poesia: mettere in scena Pasolini*, cit.

Su questo si innesta la poetica delle *connessioni* tipica de *I Magazzini* per cui l'autore rappresentato è studiato nel suo insieme, nelle sue diramazioni, è veduto come una forza dinamica che si esprime in tutta la sua opera e che si collega ad altre opere, altri autori proprio in virtù della forza connettiva della poesia<sup>225</sup>. Sembra che questo discorso valga in particolare proprio per Pasolini, così *presente* all'interno della sua stessa opera; la regia di uno spettacolo tratto da un testo d'autore diventa a questo punto una messinscena "*né critica né filologica*", ma stabilisce *connessioni* (che sono "*il suono stesso della vita*") per cui il regista ha *visioni personali* che amplificano quelle del poeta, e si trasforma a sua volta in autore. Vedremo tra poco come ciò si concretizzi in modo paradigmatico nella rappresentazione di *Porcile*.

Prima vogliamo solo ricordare come l'incontro con Pasolini sia stato fertile e fervido per Tiezzi da molto prima dell'incontro diretto con un suo testo e aldilà della formulazione teorica di un teatro di poesia. Il regista ama ricordare in particolare la trilogia *Perdita di memoria* scritta nel 1984, dove se il tema della memoria era stato ricavato da Strindberg, era

---

<sup>225</sup> Per avere un quadro completo del percorso artistico dei Magazzini, si consiglia di leggere l'intervista che Oliviero Ponte di Pino ha fatto a Federico Tiezzi, su *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La Casa Usher, Firenze 1988, ora anche in Internet all'indirizzo [www.trax.it/olivieropdp/tiezzi88.htm](http://www.trax.it/olivieropdp/tiezzi88.htm)

ben presente al drammaturgo anche come il poeta friulano avesse ampiamente affrontato il tema, costituente anzi una delle sue più importanti *ossessioni*. Inoltre tutti e tre i testi risentivano di un amore, un incontro con una figura *paterna*, e sappiamo quanto il tema dell'incontro scontro padre – figlio sia presente proprio in particolare nel teatro pasoliniano, tanto che in *Genet a Tangeri* uno dei personaggi doveva proprio essere Pasolini, poi sostituito da Artaud.

A ciò aggiungiamo l'affetto per la figura di Pasolini anche da parte dell'attore principale dei *Magazzini* Sandro Lombardi<sup>226</sup>, e soprattutto il fatto che *Porcile*, come ci ricorda Giovanni Raboni, è stata per Tiezzi la seconda tappa di un percorso “tra le ombre dei padri” cominciato inscenando l'*Edipus* di Testori, e poi concluso affrontando l'*Amleto* di Shakespeare<sup>227</sup>.

Si capisce allora come la rappresentazione di un testo pasoliniano fosse inevitabile all'interno di un cammino artistico simile, e si comprende anche come il teatro di poesia cui Tiezzi pensava fosse particolarmente adatto per i testi del suo stesso originario ispiratore: il regista ricorda di

---

<sup>226</sup> Tiezzi nel dibattito sopra ricordato ha detto tra l'altro che “*Sandro Lombardi ha un culto per Pasolini tale che rilegge, si può dire, ogni lavoro che facciamo (...) sulla base delle indicazioni di poetica, delle indicazioni umane e ideologiche di Pasolini*”.

<sup>227</sup> Vedi G.Raboni, *L'angelo sopra il porcile*, “Il Corriere della Sera”, 23 marzo 1994.

avere scoperto come Pasolini fosse tutt'altro che un razionalista, bensì un vero *visionario*: il teatro di poesia era l'ideale per una rappresentazione onirica e allucinatoria basata su immagini analogiche e fortemente simboliche.

La dimensione onirica del teatro pasoliniano era ben presente anche a Ronconi, come visto nel paragrafo precedente; qui il regista si affida alle scene di Pier Paolo Bisleri, con una suddivisione in riquadri dai colori pienissimi, a partire dal tempietto dalle colonne rosate con scritto “nihil” sul frontone, che simbolicamente è la casa della famiglia borghese protagonista della pièce, appunto tempio della vacuità e del vuoto. Davanti al tempio sta un pavimento avente al centro un quadrato che è come un recinto magico, o un ring dove si svolgono gli spesso drammatici incontri – scontri tra personaggi; esso è sede di una qualche verità anche se onirica, se è vero che i personaggi quando stanno nella casa sono sdoppiati nelle ombre, mentre nel “pronaio” sono tutti sempre molto colorati: è un uso drammaturgico delle luci, “*autosignificante*” dice Tiezzi, qui affidato alla perizia di Juray Salieri.

La lettura del testo in chiave psicanalitica, il “*bagno edipico*” in cui è immersa la rappresentazione secondo Franco Quadri<sup>228</sup>, è legittimata dallo

---

<sup>228</sup> Vedi F. Quadri, *Un angelo nel porcile*, “La Repubblica”, 23 marzo 1994.

stesso Pasolini che non solo aveva letto Freud, ma vi attingeva a piene mani per leggere la sua avventura esistenziale e per creare le sue storie e i suoi personaggi: non solo il già analizzato *Affabulazione* verte tutto sul rapporto padre – figlio, ma anche qui in *Porcile* è essenziale la dinamica dei rapporti con i genitori, e ancora in particolare con il padre.

E allora ci sembra felice l'intuizione drammaturgica di Tiezzi, che affida allo stesso attore, Walter Malosti, il ruolo del figlio Julian e del più acerrimo nemico del padre, l'industriale ex-nazista Heridze che con lui si alleanza per il potere e ricattandolo sul terribile segreto di Julian, l'amore per i porci, di cui è a conoscenza. Indossando un naso finto e con una monocroma forzatura vocale Heridze-Julian può così manifestare al padre il suo odio e rivelargli il suo vizio; simmetricamente il padre interpretato da Sandro Lombardi è anche l'Ombra di Spinoza che interviene nel finale a mo' di deus ex-machina per una riconciliazione familiare, con la madre nei panni dell'angelo che per tutta la storia era stato accanto a Julian come a un novello Giacobbe, angelo assente nel testo originale e come si è notato "attinto" dal *Paradiso* dello stesso Tiezzi.

D'altronde i rimandi ad altri spettacoli della compagnia sono diversi in questo allestimento, nella logica delle *connessioni* che riguardano anche il percorso artistico e intellettuale di chi le crea: ci sono i dipinti di Friedrich e di Reni già ripresi in altri lavori, c'è il brano dei Doors che chiudeva già



il *Punto di rottura*, e come ha notato Quadri<sup>229</sup> il messaggio finale di riconciliazione, non visibile nel testo pasoliniano, può rimandare all'*Edipus* di Testori. Le connessioni sono poi attuate anche nei confronti dell'autore del testo, con la proiezione di un montaggio filmico pasoliniano, la recitazione di una sua poesia friulana e non ultima l'interpretazione del contadino Maracchione nunzio di morte ma portatore di vita, che ha le movenze e le fattezze da Ninetto Davoli.

Per quanto concerne la recitazione si svara dal grottesco al sublime, caricando espressionisticamente taluni passaggi e in particolare personaggi come il padre e l'industriale suo avversario, che si ispirano secondo lo stesso Tiezzi a Brecht, Otto Dix, Grosz, quest'ultimo citato nel testo stesso, come pure Murnau. E d'altro canto i due innamorati Ida e Julian ma anche il padre con la madre duettano su ritmi e cadenze improntati ad una leggerezza ironica che va dal marionettismo all'opera buffa al music hall: non a caso Tiezzi afferma che aveva inizialmente pensato di fare una "danza mozartiana", e la colonna sonora parte con la "Marcia turca" di Mozart stesso.

Proprio a proposito di musica, da notare che la colonna sonora, come spesso accuratamente preparata da Sandro Lombardi, è improntata ad un

---

<sup>229</sup> In *Un angelo nel Porcile*, cit.

eclettismo che vuole fare eco alla ricchezza di umori della scena e dei personaggi, passando da Bob Dylan a Bach.

I costumi sono di Giovanna Buzzi, per D'Amico<sup>230</sup> *generici* e appena appena stravolti, come Julian riccioletto e in giacca blu cinese che si presenta in scena sempre a piedi scalzi: si sta tra la levità elegante e il particolare espressionistico come i baffetti alla Hitler del padre.

La “visione” di Tiezzi è parsa perlopiù convincente alla critica, anche se per esempio Raboni<sup>231</sup> non è stato convinto dallo sdoppiamento dei personaggi parendogli una forzatura nei confronti di una parabola che non è circolare ma frontale, perché i personaggi dovrebbero scontrarsi tra loro in modo non ambiguo, facendo risaltare il ruolo di *vittima* di Julian, non una sua ambiguità (ma Pasolini stesso giocava moltissimo sugli sdoppiamenti e sull'ambiguità, ritenendosi non solo vittima ma anche *carnefice*).

D'Amico infine, non apprezzando i testo teatrali di Pasolini, ritenendoli statici e privi di tensione con storie che non coinvolgono e tirate dei personaggi inascoltabili, non può fare altro che apprezzare la bravura

---

<sup>230</sup> Vedi M.D'Amico, *Pasolini, con devozione*, “La Stampa”, 23 marzo 1994.

<sup>231</sup> G.Raboni, *L'angelo sopra il porcile*, cit.

degli attori e la grande capacità di Tiezzi di rendere valido ogni spunto, notando però come “*anche così aiutata la fruizione risulta ardua*”<sup>232</sup>.

### 8.3 “ORGIA” PER MASSIMO CASTRI

“Orgia” è stato uno dei testi teatrali pasoliniani più rappresentati, e l’unico di cui lo stesso Pasolini ha curato la regia nel discusso allestimento del 1969 a Torino, su cui già ampiamente ci siamo soffermati.<sup>233</sup>

La ripresa che ne ha fatto Massimo Castri dal 28 gennaio 1998 al Teatro Metastasio di Prato<sup>234</sup> si è caratterizzata per una regia “forte”, per una lettura del testo molto libera e personale, non infedele però nella sostanza ad almeno una parte del senso che Pasolini voleva attribuire ai suoi versi.

C’è subito da dire che come già gli è capitato, Castri in occasione di questa messinscena ha voluto prendere le distanze dal testo e soprattutto dal suo autore, forse per rivendicare un’autonomia scenica al suo lavoro, o forse come presume Quadri per “*compiacimento*”<sup>235</sup>. Sta di fatto che il

---

<sup>232</sup> M.D’Amico, articolo citato alla nota 230.

<sup>233</sup> Vedi qui, capitolo 5.

<sup>234</sup> Su “Il Patalogo” del 1998 si trovano i dettagli su attori, scenografia, etc. Il video della rappresentazione è attualmente disponibile tra l’altro a Torino, dove l’allestimento è stato ripreso presso il teatro Stabile quando Castri ne ha assunto la direzione.

<sup>235</sup> F.Quadri, *Al cimitero della passione*, “La Repubblica”, 3 febbraio 1998.

regista ha dichiarato: *“Pasolini è un autore che non mi piace, che non capisco e rifiuto... Capita di incontrare dei personaggi che non ti piacciono e dai quali sei attratto”*. Quanto al testo di *“Orgia”* è definito *“sgradevole e cementizio”*, e contenente tanta *“letteratura”* e *“presunzione”*.<sup>236</sup>

Ma se giustamente Rita Cirio sottolinea che se i risultati scenici sono quelli di *Orgia* è bene che Castri continui a mettere in scena soprattutto autori che detesta, è anche vero che lo stesso Castri in più di un’occasione ha voluto evidenziare aspetti a suo avviso interessanti e attraenti del testo, a partire da qualcosa che è nascosto sotto molti strati difensivi di parole e declamazioni, cioè *“una corrente di emozioni che riguardano direttamente me e il pubblico: una impossibile ricerca d’amore e una ricca teatralità”*; in particolare il regista dichiara che è stato attratto da *“l’intuizione geniale della perversione come ricerca dell’infanzia, recupero dell’eros infantile. I personaggi tornano beatamente bambini, come Alice”*<sup>237</sup>. Ma la chiave interpretativa per meglio affrontare quest’allestimento scenico ci sembra risiedere nella lettura del testo per

---

<sup>236</sup> Le dichiarazioni di Castri sono riprese dal Programma di sala e dall’intervista di C.Rosati al *“Giornale di Sicilia”*, 1 aprile 1998.

<sup>237</sup> Vedi la già citata intervista di C.Rosati, *“ Il Giornale di Sicilia”*, 1 aprile 1998, e la breve intervista non firmata su *“Panorama”*, 5 febbraio 1998.

cui l'autobiografismo del poeta qui si racconta in maniera meno truccata da ideologia che altrove, sì che emerge molto bene *“un conflitto tragicamente profondo tra la sua parte femminile e quella maschile, che nel suo animo e nel suo corpo si sono conflittualmente scontrate”*, il Superio dell'uomo contro l'eros femminile insoddisfatto: come ha acutamente notato qualcuno lo scandalo per Pasolini è qui forse l'eterosessualità che omogeneizza due corpi contrari, diversi e inesorabilmente avversi<sup>238</sup>.

L'incontro-scontro tra corpi si svolge in un'atmosfera alla Spoon River grazie alla curatissima e metaforica scenografia di Maurizio Balò, dove dietro un cancello si stende un prato cimiteriale tra due rupi alla Doré, con una decina di grandi letti tutti uguali con le coperte rosso-viola e le lenzuola bianchissime, e spalliere di legno scuro che pendono sbilenche a mo' di lapidi; un fondale azzurro fa da cielo e orizzonte, e tutto lo spettacolo si svolge tra queste tombe-giacigli: ancora una volta nella rappresentazione di testi pasoliniani è scelta una dimensione onirico evocativa, tesa a rendere figurativamente gli abissi dell'inconscio, come già provavano a fare Ronconi e Tiezzi, nelle rappresentazioni prima analizzate.

---

<sup>238</sup> Vedi R.Cirio, *un odio prolifico*, “L'Espresso”, 7 maggio 1998.

Il “sogno” è riempito di elementi simbolici sin dal suo inizio, quando dal fondo della sala il protagonista tutto vestito in luttuoso nero sale sul palco con un mazzo di crisantemi, e pronuncia il prologo sullo sfondo della Prima Sinfonia di Mahler (le musiche sono curate da Franco Visioli, mentre le luci sono affidate a Guido Levi.) La donna che sembra attendere l’uomo dietro la cancellata è pure nerovestita, flessuosa e con un mazzo di fiori in mano, e farà sfoggio di guepière, giarrettiere e calze nere, con un “erotismo da rivista elegante di allora per soli uomini”<sup>239</sup>; subito si coglie un’atmosfera di leggerezza ironica, sottolineata anche da lobbia, occhialetti scuri e ombrellino del protagonista: ed infatti i due eleganti personaggi si aggirano con disinvoltura tra i letti del “cimitero”, “profferendo le loro terribili minacce come fossero battute mondane”<sup>240</sup>.

Gli slanci erotici, le voglie, le violenze e le paure sono distanziate da toni a volte parodistici, o da intermezzi canzonettistici eseguiti dalla stessa coppia, che si alternano ad un repertorio novecentesco che va da Schoenberg a Ligeti; anche l’incontro con la giovane prostituta interpretata da Cristina Spina si caratterizza per una certa levità: entra in scena continuando a cantare le medesima canzone d’epoca con la quale la

---

<sup>239</sup> R.Cirio, *Un odio prolifico*, cit.

Donna era uscita di scena – a sottolineare la continuità – e i suoi abiti svolazzano leggeri in aria, rimanendo lei nuda con aspetto e movenze tra l’infante e la scimmietta. La conclusione dello spettacolo sembra volere andare proprio in questa direzione, con l’Uomo che si traveste da donna con cuffietta e borsetta e cantando *Abat jour* s’appresta ad impiccarsi, così come la Donna prima del gesto estremo si muoveva tra i letti facendo l’equilibrista e si rotolava nel prato “*in preda a una pazzia da opera lirica*”.

L’interpretazione di Stefano Santospago e Laura Marinoni è stata generalmente applaudita dalla critica, e anche chi ha ritenuto il testo di Pasolini inerte e lo sforzo di Castri per animarlo encomiabile ma forse inutile, ha insistito sulla bravura di Santospago, “*ironico, articolato e malinconico*” e della Marinoni “*fascinosa ed intensa*”<sup>241</sup>.

Ci sembra concludendo di poter concordare in parte con il giudizio di Luca Doninelli<sup>242</sup>, che pur ritenendo lo spettacolo riuscito, intenso ed equilibrato nei tempi, sottolinea come la dimensione più propriamente autobiografica del testo sia stata volutamente trascurata, togliendo alla

---

<sup>240</sup> G.Raboni, *Pasolini ripulito: un’Orgia fra altoborghesi*, “Il Corriere della Sera”, 3 febbraio 1998.

<sup>241</sup> M.D’Amico, *Non c’è più scandalo per l’Orgia di Castri*, “La Stampa”, 8 febbraio 1998.

<sup>242</sup> L.Doninelli, *Pasolini, spietato Euripide*, “L’Avvenire”, 3 febbraio 1998.

rappresentazione la possibilità di essere più “*poetica e struggente*”: si sa quanto la personale e privatissima vicenda esistenziale innervi praticamente qualsiasi opera del poeta friulano, come bene erano riusciti a far intendere “I Magazzini” nella loro già analizzata versione di *Porcile*.

## 8.4 IPOTESI DI LAVORO

Necessariamente ci si è qui limitati ad analizzare tre messe in scena ritenute significative perché allestite da registi di un certo nome e spessore, ma la scelta è stata certamente arbitraria, e si è voluto lavorare su rappresentazioni abbastanza recenti: ci sembra giusto indicare brevemente altre possibili piste da seguire per approfondire la fortuna delle opere drammatiche di Pasolini nella scena contemporanea.

La stagione teatrale 1977/1978 è stata importante da questo punto di vista, e la prima a tre anni dalla morte del poeta in cui siano state messe in scena le sue tragedie borghesi, per lo meno da uomini di teatro di una certa rilevanza.

Da segnalare anzitutto l’*Affabulazione* di Vittorio Gassmann, tra i primi a scoprire con intuito non indifferente le potenzialità drammaturgiche dei versi pasoliniani, in particolare di un testo dove il rapporto padre – figlio rivela la sua perenne attualità: la regia di uno dei più grandi attori italiani si è ovviamente caratterizzata nel mettere in evidenza le capacità



istrioniche del medesimo nel ruolo dominante del Padre, tanto che lo spettacolo è stato definito da qualcuno “saggio di bravura” di un solista.<sup>243</sup>

Allo stesso 1978 della performance gasmanniana risale il primo approccio di un regista allora in via di affermazione che avrà negli anni ancora a che vedere con Pasolini e il suo teatro: si tratta di Luca Ronconi, che come già accennato<sup>244</sup> mette in scena il *Calderon* a Prato nell’ambito di un progetto – laboratorio che si confronta con testi in qualche modo afferenti alla dimensione del sogno, come peraltro il regista farà ancora anni dopo alla direzione del Piccolo con il suo *Progetto Sogno*. Sarebbe interessante mettere a confronto questa messa in scena, derivante da un incontro con il testo quasi occasionale per ammissione dello stesso Ronconi, con gli spettacoli del *Trittico Pasolini* del 1993, del quale abbiamo peraltro analizzato solamente *Affabulazione*.

Non ci pare che dopo la stagione 1977/78 si segnalino significative riprese dei drammi pasoliniani, fino al 1985 che vede non solo il ritorno di Gassmann al confronto con *Affabulazione* – e sarebbe utile qui capire cosa sia cambiato nella regia e nell’interpretazione a distanza di sette anni dalla

---

<sup>243</sup> Vedi E.De Angeli, *Il grande capocomico chiede il sorpasso*, “La Repubblica”, 14 dicembre 1977.

precedente messa in scena – ma soprattutto la prima versione di *Orgia* per una regia non pasoliniana, ma curata da Mario Missiroli per il Teatro Stabile di Torino<sup>245</sup>, teatro che già aveva ospitato la celebre e discussa regia di Pasolini nel 1968: la continuità è in qualche modo sottolineata dalla presenza in scena di Laura Betti, ancora nel ruolo della Donna, ma indubbiamente la recitazione cambia e di molto, in un’ambientazione che vuol essere quotidiana rispetto alla didascalica e sperimentale versione dell’autore stesso del testo; un confronto tra i due spettacoli sarebbe indubbiamente fertile di indicazioni, magari accostandosi anche alla messa in scena di Castri del 1998 da noi analizzata nel dettaglio.

E’ probabilmente alla stagione teatrale 1988/89 che però risale una grande ripresa nei teatri di rappresentazioni di testi (non solo quelli drammatici) di Pier Paolo Pasolini; la fortuna scenica del poeta di Casarsa cresce insieme al suo mito e alla sua “attualità profetica”, e si dirama giù per i rami dei piccoli teatri minori nonostante le difficoltà di approccio alla sua opera drammatica: ci limitiamo qui a segnalare una prima versione scenica di *Porcile*, al Teatro dell’Orologio di Roma e per la regia di

---

<sup>244</sup> Vedi qui, 8.1.

<sup>245</sup> Per approcciarsi alla regia di Missiroli può essere utile leggere il *Programma di sala* di Giovanni Raboni, pubblicato su “Il Patalogo” 8, 1985.

Roberto Guicciardini, e ancora una volta il ritorno sul palco di *Orgia*, stavolta all'Out-Off di Milano con la regia di Antonio Sixty.

## CONCLUSIONI

Ci sembra che il nostro lavoro abbia sottolineato l'indiscutibile attualità scenica di Pier Paolo Pasolini: il fatto che molti uomini di teatro si vogliano cimentare con i suoi testi drammatici anche al di là di incomprensioni iniziali o confermati dubbi sulle qualità drammaturgiche dell'autore è indubbiamente segno di una ricchezza di spunti e tematiche suggestive che le opere sanno suggerire anche a trent'anni di distanza dalla composizione, assumendo quindi oramai la dimensione dei "classici senza tempo".

Le tragedie del poeta friulano hanno saputo oltrepassare agilmente l'ostacolo loro posto dalla teoria teatrale dello stesso autore, che pur densa di spunti di un certo interesse come in particolare il ruolo degli attori e la ricerca di una dimensione scenica alternativa a tutto l'esistente, si è rivelata datata e un po' ideologica nell'indicazione dei destinatari, e schematica e poco costruttiva nel delineare un nuovo teatro.

Ma i testi sembrano tenere in poco conto le indicazioni del *Manifesto per un nuovo teatro* e paiono scritti senza voler pensare in nessun modo ad

una loro possibile dimensione scenica; essi affrontano e approfondiscono nuclei tematici quali l'Altro, il Doppio, la Diversità, il ritorno all'Unità originaria tutti afferenti all'esigenza dell'autore di una comunicazione e quindi di una vita *assoluta*, libera, pura; la tragicità sta nella lotta soprattutto dialettica per la riconquista di questa dimensione perduta e nell'inevitabile scacco per l'impossibilità umana di un simile ritorno alla *totalità*. L'uomo ad essa aspira in ogni tempo, e ci pare così di poter spiegare l'interesse che questo teatro e tutta l'opera di Pasolini continuano a suscitare ovunque, al di là della dimensione politica presente anche nell'opera drammatica, ma in qualche modo a nostro avviso inglobata e assunta nel discorso centrale di cui sopra: che cos'è infatti la ricerca di una società diversa se non la ricerca di una diversa *comunicazione*?

## **BIBLIOGRAFIA**

### **1.BIBLIOGRAFIA PASOLINIANA**

## *OPERE TEATRALI DI PIER PAOLO PASOLINI*

*Teatro*, a cura di W.Siti e S.De Laude, con interviste a Luca Ronconi e Stanislas Nordey e cronologia a cura di N.Naldini, Mondadori, Milano 2001.

*Italie Magique*, in *Potentissima signora*, canzoni e dialoghi scritti per Laura Betti, Longanesi, Milano 1965, pp.187-203.

*Pilade*, “Nuovi Argomenti”, luglio-dicembre 1967.

*Affabulazione*, “Nuovi Argomenti”, luglio-settembre 1969.

*Calderòn*, Garzanti, Milano 1973.

*I Turcs tal Friul (I Turchi in Friuli)*, a cura di L.Ciceri, Forum Julii, Udine 1976 (nuova edizione a cura di A.Noferi Ciceri, Società filologica friulana, Udine 1995.)

*Porcile, Orgia, Bestia da stile*, con nota di A.Roncaglia, Garzanti, Milano 1979.

*Teatro*, prefazione di G.Davico Bonino, Einaudi, Torino 1992.

## *OPERE POETICHE E NARRATIVE DI PIER PAOLO PASOLINI\**

\*Sono elencate qui le opere lette o consultate nella preparazione di questo lavoro.

*Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G.Chiarocossi e W.Siti, prefazione di G.Giudici, Garzanti, Milano 1993, 2 voll. (nuova edizione negli "Elefanti", ivi 1995-96, 4 voll.).

*Poesie a Casarsa*, Libreria Antiquaria Mario Landi, Bologna 1942.

*La meglio gioventù. Poesie friulane*, Sansoni, Firenze 1954.

*Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957

*L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Longanesi, Milano 1958.

*Roma 1950. Diario*, Scheiwiller, Milano 1960.

*La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961.

*Poesia in forma di rosa (1961-1964)*, Garzanti, Milano 1964.

*Poesie* (autoantologia), Garzanti, Milano 1970.

*Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano 1971.

*La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Garzanti, Milano 1975.

*Romanzi e racconti*, a cura di W.Siti e S.De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1998.

*Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano 1955.

*Una vita violenta*, Garzanti, Milano 1959.

*Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milano 1962.

*Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano 1965.

*Teorema*, Garzanti, Milano, 1968.

*La divina Mimesis*, Einaudi, Torino 1975.

*Amado mio preceduto da Atti impuri*, con uno scritto di A.Bertolucci, Garzanti, Milano 1982.

*Petrolio*, a cura di M.Careri e G.Chiarocossi, con una nota di A.Roncaglia, Einaudi, Torino 1992.

*SCRITTI SUL CINEMA E SCENEGGIATURE CINEMATOGRAFICHE  
DI PIER PAOLO PASOLINI\**

\*Sono qui elencate le opere lette o consultate nella preparazione di questo lavoro.

*Per il cinema*, a cura di W.Siti e F.Zabagli, 2 voll., Mondadori, Milano 2001.

*Il Vangelo, Edipo, Medea*, introduzione di M.Morandini, Garzanti, Milano 1991.

*Trilogia della vita (Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte)*, Cappelli, Bologna 1975 (nuova edizione Mondadori, Milano 1987 e Garzanti, Milano 1995.)

*OPERE SAGGISTICHE DI PIER PAOLO PASOLINI, RACCOLTE DI  
ARTICOLI APPARSI SU PERIODICI, LETTERE\**

\*Sono qui elencate le opere lette o consultate nella preparazione di questo lavoro.



*Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W.Siti e S.De Laude, Mondadori, Milano 1999.

*Passione e ideologia (1948-1958)*, Garzanti, Milano 1960.

*Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

*Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

*Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976.

*Descrizioni di descrizioni*, a cura di G.Chiarocossi, Einaudi, Torino 1979.

*Il Portico della Morte*, a cura di C.Segre, Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, Garzanti, Milano 1988.

*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W.Siti e S.De Laude, con introduzione di C.Segre, Mondadori, Milano 1999.

*Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, a cura di G.C.Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1977.

*Il caos*, a cura di G.C.Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1979.

*I dialoghi*, a cura di G.Falaschi, Editori Riuniti, Roma 1992.

*Lettere 1940-1954*, a cura di N.Naldini, Einaudi, Torino 1988.

*Lettere 1955-1975*, a cura di N.Naldini, Einaudi, Torino 1988.

## **2 BIBLIOGRAFIA GENERALE**

ALMANZI G., *Edipo all'incontrario*, “Panorama”, 6 giugno 1993.

ANGELINI F., *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma 2000.

ANGELINI F., “*Affabulazione*” di P.P.P., in *Letteratura Italiana. Le Opere*, IV/2, Einaudi, Torino 1996.

*A PROPOSITO DEL TEATRO DI POESIA: METTERE IN SCENA PASOLINI*, dibattito al Teatro Ateneo di Roma con F.Angelini, S.Lombardi, F.Marotti, A.Ottai, L.Ronconi, F.Tiezzi, “Biblioteca Teatrale”, luglio-dicembre 1996, pp.143-185.

ARTAUD A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.

ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965, nuova edizione Einaudi, Torino 1988, con il sottotitolo *Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, pp.285-364.

AUGIAS C., *Rispetto e attese per il teatrino degli scrittori*, “Sipario”, novembre 1966.

AUGIAS C., *Esiste un nuovo corso?*, “Sipario”, novembre 1966.

BALZOLA A., *Una trilogia di messinscene pasoliniane*, “Sipario”, ottobre 1993.

BARBERI SQUAROTTI G., *L'anima e la letteratura: il teatro di Pasolini*, “Critica Letteraria”, VIII, 29, 1980, pp.645-680.

BARTOLUCCI G., *The Living Theatre*, Samonà e Savelli, Roma 1970.

BAZZOCCHI M.A., *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

BECK J., MALINA J., *Il lavoro del Living Theatre*, Ubulibri, Milano 1982.

BELLEZZA D., *Divagazioni su "Calderòn" e altro*, in AA.VV. *Il mistero della parola*, a cura di G.De Santi e M.Puliani, Il Cigno, Roma 1995.

BERTANI O., *Con Pasolini più vicino il grande mito greco*, "Avvenire", 16 settembre 1987.

BERTANI O., *La tragedia infima di un mondo terribile*, "Avvenire", 4 febbraio 1990.

BERTANI O., *Orsini freddo padre padrone*, "Avvenire", 19 maggio 1993.

BONACELLI P., *Il giorno che Gadda ci telefonò in cantina*, "Sipario", luglio 1973.

BORSELLINO N., *A partire da "Affabulazione"*, in AA.VV., *A partire da Petrolino: Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C.Benedetti, M.A.Grignani, Longo, Ravenna 1995.

BREVINI F., *Per conoscere Pasolini*, Mondadori, Milano 1980.

CAPITTA G., *L'evento miracoloso che salvò Casarsa*, "il manifesto", 14 giugno 1995.

CAPITTA G., *“Affabulazione”, il regicidio politico e sessuale di Pasolini*, “il manifesto”, 19 maggio 1993.

CAPITTA G., *Il sogno della politica*, “il manifesto”, 4 giugno 1993.

CAPITTA G., *Porcile, lurida saga di sesso e di soldi*, “il manifesto”, 15 marzo 1994.

CAPITTA G., *Travolti da un’Orgia di parole*, “Panorama”, 5 febbraio 1998.

CAPRONI G., *Le ceneri di Gramsci*, “La Fiera Letteraria”, 21 luglio 1957.

CASI S., *Pasolini: un’idea di teatro*, Campanotto, Udine 1990

CASI S., *L’attore intellettuale – audace percorso nella teoria teatrale di Pasolini*, in AA.VV.: *Il mistero della parola*, cit.

CHIARETTI T., *Tra Gastone e Meo Patacca per un itinerario drammatico*, “la Repubblica”, 31 ottobre 1976.

CHIESA A., *“Ho tradotto Plauto alla lettera”, dice Pasolini*, intervista, “Paese Sera”, 27 dicembre 1963.

CIRIO R., *P.P.P. in ronconese*, “L’Espresso”, 6 giugno 1993.

CIRIO R., *Un odio prolifico*, “L’Espresso”, 7 maggio 1998.

CONTI CALABRESE G., *Pasolini e il sacro*, Jaka Book, Milano 1994.

CONTINI G., *Al limite della poesia dialettale*, “Il Corriere del Ticino”, 24 aprile 1944.

CONTINI G., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1988, pp.389-96.

CORDELLI F., *L'ultima carica dei maiali*, "Corriere della Sera", 29 settembre 1999.

CRUCIANI F., *Teatro del Novecento*, Sansoni, Firenze 1985.

CUOMO A., *L'Orgia di Pasolini a Torino*, "Avanti!", 28 novembre 1968.

D'AMICO M., *Pasolini, l'incanto del fiero friulano*, "La Stampa", 13 giugno 1995.

D'AMICO M., *E Ronconi illumina il mistero Pasolini*, "La Stampa", 19 maggio 1993.

D'AMICO M., *Pasolini con devozione*, "La Stampa", 23 marzo 1994.

D'AMICO M., *Non c'è più scandalo per l'Orgia di Castri*, "La Stampa", 8 febbraio 1998.

DE ANGELIS E., *Il grande capocomico chiede il sorpasso*, "La Repubblica", 14 dicembre 1977.

DE CHIARA G., *"Il Vantone" di Pier Paolo Pasolini al Teatro Quirino*, "Avanti!", 28 dicembre 1963.

D'ELIA G., *Gli ottant'anni di Pasolini*, "L'Unità", 24 febbraio 2002.

DE MARINIS M., *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.

DE MARINIS M., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, La casa Usher, Firenze 1983.

DE MONTICELLI R., *Nella scatola bianca un furore a tre voci*, "Il Giorno", 28 novembre 1968.

DI BELLA N., *Per un teatro di idee*, "Nuova Antologia", giugno 1968.

DONINELLI L., *Pasolini, spietato Euripide*, "Avvenire", 3 febbraio 1998.

DUFLOT J., *Il sogno del centauro*, intervista a P.P.Pasolini, Editori Riuniti, Roma 1983.

ESCHILO, *Orestide*, traduzione di P.P.Pasolini, Einaudi, Torino 1960 e 1988, ora anche in P.P.Pasolini, *Teatro*, Mondadori, Milano 2001.

FADINI E., *Pasolini propone un "teatro di parola"*, "l'Unità", 14 novembre 1968.

FERRETTI G.C., *Pasolini l'universo orrendo*, Editori Riuniti, Roma 1976.

FLAIANO E., *Il Vantone di Pasolini (da Plauto)*, "L'Europeo", 12 gennaio 1964.

FONTANELLA L., *Pasolini e il teatro di poesia*, "Paragone", dicembre 1983, pp.30-44.

FORTINI F., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993.

FRATEILI A., *Il "Vantone" di Plauto ieri al Teatro Quirino*, "Paese Sera", 28 dicembre 1963.

GERON G., *Padre, figlio e tante parole*, "Il Giornale", 19 maggio 1993.

GOLINO E., *Pasolini, il sogno di una cosa*, Il Mulino, Bologna 1985 (nuova edizione Bompiani, Milano 1992).

GIULIANI A., *Le ceneri di Gramsci*, "Il Verri", luglio-agosto 1957.

GREGORI M.G., intervista a Luca Ronconi, "l'Unità", 15 maggio 1993.

GROPPALI E., *L'ossessione e il fantasma. Il teatro di Pasolini e Moravia*, Marsilio, Venezia 1979.

GROTOWSKI J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.

GUGLIELMINO G.M., *Un'"Orgia" di simboli e parole nel teatro di Pasolini*, "Gazzetta del Popolo", 28 novembre 1968.

HALLIDAY J., *Pasolini su Pasolini*, conversazioni con P.P.Pasolini, Guanda, Parma 1992.

JORI G., *Pasolini*, Einaudi, Torino 2001.

LAZZARI A., *Primo rito culturale del Teatro di Parola*, "l'Unità", 28 novembre 1968.

LICCIOLI E., *La scena della parola*, Le Lettere, Firenze 1997.

LIGUORI M.G., *Doppio Pasolini per nuovi talenti*, "l'Unità", m 3 giugno 1993.

MANIN G., *Arrivano i turchi di Pasolini: con una lezione di storia*, “Corriere della Sera”, 9 giugno 1995.

MANZELLA G., *Una coppia dilaniata*, “il manifesto”, 4 febbraio 1998.

MARITI L., *Pasolini: il corpo, l'attore, il dramma*, in AA.VV.: *Lezioni su Pasolini*, a cura di T.De Mauro e F.Ferri, Sestante, Ripatransone (AP), 1997.

MARTELLINI L., *Pier Paolo Pasolini. Introduzione e guida allo studio dell'opera pasoliniana*, Le Monnier, Firenze 1983.

MARTELLINI L., *Introduzione a Pasolini*, Laterza, Roma-Bari 1989.

MELDOLESI C., *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984.

MONTALE E., *La musa dialettale*, in *Scritti sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, pp.175-80.

MORI A.M., *Pasolini, un profeta per i giorni nostri*, intervista a L.Ronconi, “la Repubblica”, 26 maggio 1993.

MOSCA G., *Pasolini “off Po”*, “Corriere dell'Informazione”, 28 novembre 1968.

NALDINI N., *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989.

NALDINI N., *Pier Paolo Pasolini, Vita attraverso le lettere*, Einaudi, Torino 1994.



*OMAGGIO A PASOLINI*, “Nuovi Argomenti”, n.49, gennaio-marzo 1976  
(interventi di A.Moravia, E.Siciliano, D.Bellezza, A.Zanzotto, F.Fortini,  
G.Borgna, M.Cucchi, F.Camon e altri).

PAGLIARANI E., “*Orgia*”, *il no di due suicidi*, “Paese Sera”, 28  
novembre 1968.

PANZERI F., *Guida alla lettura di Pasolini*, Mondadori, Milano 1988.

PAOLOZZI L., *Pasolini: adesso vi parlo di Pasolini*, intervista, “Vie  
Nuove”, 23 dicembre 1970.

*PIER PAOLO PASOLINI*, “Antologia Visseaux”, maggio-agosto 1995,  
numero monografico.

“IL PATALOGO”, annuario del teatro, 1978-2001.

PONTE DI PINO O., *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La Casa Usher,  
Firenze 1988.

PORTA A., *Pasolini, teatro*, “Alfabeta”, marzo 1985.

PROSPERI M., *Per una storia della nuova avanguardia in Italia*, “Rivista  
italiana di drammaturgia”, settembre 1977.

PULIANI M., *Il teatro “ritrovato” di Pasolini*, in *Il mistero della parola*,  
cit.

PUPPA P., *Sul teatro pasoliniano*, “Stilb”, luglio-dicembre 1983.

QUADRI F., *Teatro '92*, Laterza, Bari 1993.

QUADRI F., *L'avanguardia teatrale italiana (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, 2 voll.

QUADRI F., *Teatro. Orgia di P.P.Pasolini*, "Panorama", 12 dicembre 1968.

QUADRI F., *Pasolini, la vita è sogno, anzi allucinazione*, "la Repubblica", 19 maggio 1993.

QUADRI F., *Un angelo nel porcile*, "la Repubblica", 23 marzo 1993.

QUADRI F., *Al cimitero della passione*, "la Repubblica", 3 febbraio 1998.

RABONI G., *Arrivano i Turchi, anzi no*, "Corriere della Sera", 12 ottobre 1995.

RABONI G., *Primo, ucciderai il figlio tuo*, "Corriere della Sera", 19 maggio 1993.

RABONI G., *Doppio Pasolini in scena, prima barocco poi disperato*, "Corriere della Sera", 3 giugno 1993.

RABONI G., *L'angelo sopra il Porcile*, "Corriere della Sera", 23 marzo 1994.

RABONI G., *Pasolini ripulito: un'Orgia tra altoborghesi*, "Corriere della Sera", 2 febbraio 1998.

RADICE R., *"Orgia" di Pasolini a teatro*, "Corriere della Sera", 28 novembre 1968.

RONCAGLIA A., *Parola poetica e discorso vitale*, in *Per conoscere Pasolini*, Bulzoni e Teatro Tenda, Roma 1978, pp.19-23.

RONCONI L., *La ricerca di un metodo*, Ubulibri, Milano 1978.

RUSCONI M., a cura di, *Gli scrittori e il teatro*, "Sipario", maggio 1965.

SANTATO G., a cura di, *Pier Paolo Pasolini, l'opera e il suo tempo*, Cleup, Padova 1983.

SAVIOLI A., *E in principio era il padre*, "l'Unità", 19 maggio 1993.

SAVIOLI A., *Un "Porcile" tra gesto e parola*, "l'Unità", 27 settembre 1999.

SICILIANO E., *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1978 (nuova edizione Giunti, Firenze 1995.)

E.SICILIANO E., *Domande senza risposta, pensando all'antica Atene*, "Corriere della sera", 19 maggio 1993.

SZONDI P., *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 1962.

TERZI C., *L'impiccagione del travestito*, "ABC", 13 dicembre 1968.

TIAN R., *"Orgia" di Pier Paolo Pasolini fallito esperimento teatrale*, "Il Messaggero", 28 novembre 1968.

VICENTINI C., *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981.

ZIGAINA G., *Pasolini tra enigma e profezia*, Marsilio, Venezia 1989.

ZIGAINA G., *Pasolini. "Un'idea di stile: uno stilo!"*, Marsilio, Venezia 1999.

ZIGAINA G., *Osservazioni su "Orgia"*, in AA.VV., *Il mistero della parola*, cit.

# INDICE

<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>1</b>
<b>1    PRIME PROVE.....</b>	<b>8</b>
1.1 <i>GLI ANNI GIOVANILI .....</i>	8
1.2 <i>I TURCS TAL FRIUL: L'ESORDIO DI PASOLINI DRAMMATURGO .....</i>	21
1.3 <i>DA "IL CAPPELLANO" A "NEL '46".....</i>	26
1.4 <i>DAGLI ANNI CINQUANTA ALL'INIZIO DEI SESSANTA .....</i>	31
<b>2    DOPO IL SILENZIO, IL TEATRO .....</b>	<b>44</b>
2.1 <i>MEGLIO E' TACERE.....</i>	44
2.2 <i>UN NUOVO TEATRO PER UNA NUOVA SOCIETA' .....</i>	49
<b>3    LA TEORIA TEATRALE DI PIER PAOLO PASOLINI.....</b>	<b>54</b>
3.1 <i>VERSO IL MANIFESTO.....</i>	54
3.2 <i>IL MANIFESTO PER UN NUOVO TEATRO.....</i>	60
<b>4    OLTRE IL MANIFESTO: IL "VERO" TEATRO DI PASOLINI.....</b>	<b>84</b>
<b>5    IL NUOVO TEATRO ALLA PROVA: LA REGIA DI "ORGIA" .....</b>	<b>93</b>
5.1 <i>IL PERCHE' DI UNA MESSA IN SCENA.....</i>	93
5.2 <i>L'ALLESTIMENTO AL D.A.P. DI TORINO .....</i>	94
5.3 <i>L'INCOMPRESIONE DELLA CRITICA .....</i>	97

5.4	<i>LA REAZIONE DI PASOLINI</i> .....	100
<b>6</b>	<b>ADDIO ALLE SCENE</b> .....	<b>104</b>
6.1	<i>TUTTO E' TEATRO FINCHE' C'E' TEATRO</i> .....	104
6.2	<i>IL POETA TORNA POETA, MA IL TEATRO E' SOTTOTRACCIA</i> .....	109
<b>7</b>	<b>IL “MANIFESTO” E L’OPERA: UN CONFRONTO ESEMPLIFICATIVO</b> .....	<b>116</b>
<b>8</b>	<b>L’EREDITA’ DEL TEATRO PASOLINIANO: TRE ESEMPI</b> .....	<b>127</b>
8.1	<i>AFFABULAZIONE RONCONIANA</i> .....	128
8.2	<i>IL “PORCILE” DI FEDERICO TIEZZI</i> .....	139
8.3	<i>“ORGIA” PER MASSIMO CASTRI</i> .....	147
8.4	<i>IPOTESI DI LAVORO</i> .....	152
	<b>CONCLUSIONI</b> .....	<b>155</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>157</b>

Grazie alla mia famiglia: Macho, Papuc, Ale; ed anche Anna e Ste.

Grazie a Laura.

Grazie alla mitica NochoLina.

Grazie ai miei amici Andrea, Olga, Lorenzo.

Grazie ai parenti zia “Concert” Rosanna, zii Enrico ed Elena, le cuginette Tata e Becky . Nella memoria, grazie anche a zio Aldo, nonna Gisa, nonno Donato.

Grazie a Iole, Maximilian, Luca.

Grazie agli amici di “una vita” Paolo, Chiara, Susanna, Maurizio.

Grazie a tutti i “cugini di montagna”: Francy, Pippo, Giorgio&Stefy, Stefano; grazie ai “cugini aquisiti” Giova e Manero; grazie agli altri amici di montagna Roby, Marta, Elena.

Grazie agli amici del GHAR ed in particolare a Fra, Silvia, Maria Chiara, Chiara, Elena. E naturalmente grazie a tutti i “ragazzi” e specialmente ad Andre, che parla con gli occhi.

Grazie a Mimma Grazioli, dalla pazienza e dolcezza infinite.

Grazie alle professoresse Puliti e Celenza, che al liceo mi hanno guidato alla scoperta della letteratura.