

Francesca Tomassini

Tra teoria e scrittura.

La sperimentazione drammaturgica di Pasolini

Il teatro rappresenta da sempre per Pasolini la forma d'arte più spontaneamente propensa a sperimentazioni di tipo letterario, linguistico e pedagogico. L'inclinazione pasoliniana nei confronti della scena e della scrittura drammaturgica affonda le proprie radici già negli anni giovanili, durante l'esperienza di educatore che Pasolini vive nella sua terra materna, il Friuli, dove tra il 1944 e il 1945, mentre la guerra affliggeva l'intero paese, diede vita alla sua *Academiuta di lengua friulana*, una sorta di scuola locale che intendeva sostenere la valorizzazione della dignità linguistica e letteraria del friulano.

È quindi un percorso lungo e complesso quello che lo porterà a dichiarare, molti anni dopo, in un'intervista condotta dalla rivista «Sipario» nel maggio del 1965: «vado a teatro molto poco e ogni volta giuro di non tornarci più»¹. Nel corso della sua produzione saggistica, Pier Paolo Pasolini ha affrontato una consistente varietà di tematiche sociali, culturali e politiche in cui si evince sempre un punto di vista coraggioso, originale e lungimirante, tanto che la critica degli ultimi anni tende a considerare gli scritti critici i migliori esiti dell'attività letteraria pasoliniana.

Riguardo alle sue considerazioni teoriche in ambito teatrale, però ad oggi, nonostante il poeta friulano abbia condotto, sin dagli anni giovanili trascorsi tra Bologna e Casarsa, la sua personale sperimentazione drammaturgica, non appare ancora chiara la riflessione che precede l'elaborazione del *corpus* delle sei tragedie borghesi del 1966 e

¹ P.P. PASOLINI, *Irrealtà accademica del parlato teatrale*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 2785.

del *Manifesto per un nuovo teatro*, testi che rimangono, senza dubbio, i suoi tentativi drammaturgici più strutturati e messi a fuoco².

È solito far risalire e concentrare i contributi teorici pasoliniani sul teatro nel triennio che va dal 1965 al 1968, arco di tempo in cui l'autore elabora alcuni dei più importanti testi relativi alla sua attività di regista cinematografico, oltre alla pubblicazione del già citato *Manifesto teatrale* del 1968. Nonostante effettivamente, in questi anni, l'esperienza cinematografica e la parola teatrale si contaminino a vicenda, tanto che *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Orgia* (1966-1968), *Porcile* (1969), *Affabulazione* (1966-1969), *Medea* (1970), possono essere considerate le tappe principali di questo percorso che coincide con la crisi del modello gramsciano e con il conseguente accostamento a nuovi metodi conoscitivi, è necessario, a mio avviso, recuperare la scissione che l'autore riconosce inizialmente tra le due esperienze artistiche³ per poter rintracciare alcuni punti di riferimento fondamentali nella ricostruzione della complessa e frammentata riflessione teorica pasoliniana relativa all'arte scenica. Mentre, infatti, come è noto, il poeta friulano si avvicinò alla settima arte completamente «digiuno di tecnica», per il teatro è possibile articolare un discorso ben più lungo e complesso che ha le sue prime radici negli anni bolognesi e friulani per poi proseguire nel primo decennio romano. L'ingenuità imputata al Pasolini teorico del cinema non può, infatti, trovare uguale riscontro nelle molteplici sperimentazioni teatrali anche se spesso solo tentate o abbozzate.

C'è da rilevare che nei *Saggi giovanili*, raccolti nei volumi dedicati ai *Saggi sulla letteratura e sull'arte* dei Meridiani curati da Walter Siti e Silvia De Laude, non compaiono scritti dedicati interamente alla drammaturgia anche se, in quegli stessi anni, il poeta non esita a misurarsi

² Ricordiamo però che delle sei tragedie Pasolini ne pubblicò in vita solo una, *Calderón* (1973), e curò la regia di *Orgia* nella rappresentazione tenuta a Torino, il 27 novembre 1968 al Deposito del Teatro Stabile. Le altre furono pubblicate tutte postume, sintomo di come l'autore comunque non riconoscesse i suoi testi come realmente finiti.

³ «In quanto spettacolo, si usa paragonare il cinema al teatro. Ma è pura follia. Le due espressioni non hanno nulla a vedere l'una con l'altra» dichiarazione poi contraddetta nella conversazione con Jon Halliday durante la quale il poeta dichiara: «Ciò che ho fatto è stato demolire l'idea convenzionale secondo la quale teatro e cinema sono cose profondamente diverse, in realtà sono la stessa cosa, anche se possono essere tecniche diverse: tutte e due sono sistemi di segni che coincidono con il sistema di segni della realtà». Cfr. P.P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 1383.

con la forma teatrale. Risalgono a questo periodo diversi esperimenti drammaturgici: la stesura de *La sua gloria* (1938), primo dramma teatrale scritto da Pasolini per partecipare ad un concorso letterario dei *Ludi Juveniles*, promosso dal fascismo sul modello dei più noti Littoriali; la lavorazione della tragedia in prosa e in versi *Edipo all'alba*, testo che però non vedrà mai la luce; e la scrittura della favola drammatica *I fanciulli e gli elfi*, elaborata per essere messa in scena con gli allievi della scuola di Versuta. Sono anche gli anni in cui, a Bologna, Pasolini assiste ad alcune significative rappresentazioni di opere teatrali italiane e straniere tra cui ricordiamo: le rappresentazioni delle opere dell'irlandese Synge e di *Questa sera si recita a soggetto* del nostro Pirandello⁴.

Forse, però, possiamo far coincidere l'inizio di una più organica riflessione teatrale pasoliniana con il 1950, l'anno dell'arrivo a Roma. Il Cinquanta, in realtà, coincide con un periodo di crisi della scena italiana, soprattutto dal punto di vista economico, con la registrazione di una forte diminuzione nelle vendite dei biglietti, e anche il momento in cui si affermano attori e registi come Vittorio Gassman, Eduardo De Filippo, Luchino Visconti e Giorgio Strehler. Il palcoscenico continua a rimanere un mondo ben lontano dalla realtà antropologica e linguistica italiana, il Pasolini gramsciano può, quindi, riconoscersi in questa tendenza.

Il rinnovato interesse di Pier Paolo per il teatro va ricercato nell'incontro con una donna che segnerà la sua vita intellettuale, personale e artistica: Laura Betti. Arrivata nella Capitale da Bologna, Laura ha poco più di vent'anni e si fa notare per la sua eccentrica concezione della recitazione. È un incontro di anime, un'esplosione di creatività. Betti, con il suo carattere istrionico e irrequieto, sprona inconsapevolmente il poeta a mettersi alla prova in veste di drammaturgo. Insieme a lei Pasolini ritrova uno spiccato interesse per la scena contemporanea e comincia a frequentare i teatri capitolini. Il rapporto con Betti e la voglia di misurarsi con le interessanti doti artistiche dell'attrice muovono Pasolini ad elaborare un atto unico dal titolo *Un pesciolino*, datato 1957.

Nonostante la messa in scena dell'atto fosse stata annunciata con una pubblicazione sul numero della rivista «Il Caffè», nel settembre

⁴ In una lettera a Franco Farolfi datata 1941 scriverà: «Abbiamo poi fatto idolo dei nostri pensieri il teatro: abbiamo deciso di metter su una compagnia ed eventualmente recitare alla casa del Soldato». Cfr. Lettera a Franco Farolfi, in ID., *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 23.

del 1957⁵, lo spettacolo verrà pubblicato solo postumo. Probabilmente Pasolini pensò che nonostante *Un pesciolino* presentasse una certa completezza formale, un linguaggio originale, colorito da frequenti gergalismi e spezzato da una frenetica punteggiatura, non fosse all'altezza della sua produzione narrativa e lirica, con i clamori e i dibattiti sollevati dalla pubblicazione di *Ragazzi di vita* e de *Le ceneri di Gramsci* (raccolta poetica uscita proprio nello stesso 1957 e che finalmente aveva ricevuto il consenso della critica e dei lettori). L'importanza di *Un pesciolino* è nel suo testimoniare il rinnovato interesse pasoliniano per il teatro e la voglia di confrontarsi con i palcoscenici capitolini. Ma dovranno passare cinque anni perché Pier Paolo torni a scrivere un testo teatrale, con la stesura di un balletto cantato, dal titolo *Vivo e Coscienza*⁶ (1963) che approfondiremo più avanti.

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

Dopo gli anni casaresi, dopo il teatro della *polis* friulana, dopo l'esperienza pedagogica sperimentata con l'*Academiuta*, possiamo constatare come il nostro autore abbia instaurato effettivamente con il palcoscenico un rapporto conflittuale: fa parte della sua formazione di umanista e di intellettuale impegnato, ma nello stesso tempo, non si sente ancora pronto a cimentarsi fino in fondo in una scrittura teatrale e nell'elaborazione di un dramma che possa essere riconosciuto all'altezza dei felici risultati ottenuti in ambito poetico, narrativo e cinematografico.

⁵ Cfr. *Pasolini e il teatro*, in «Il Caffè», settembre, 1957 citata in S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005, p. 65: «P.P. Pasolini ha terminato una commedia-monologo in un atto, *Il pesciolino*, che ha assegnato alla compagnia dei Satiri. Il giovane scrittore friulano sta inoltre scrivendo un'altra commedia in tre atti, che ha per protagonista un prete innamorato di una ragazza, il cui titolo sarà *Storia interiore* o *Venti secoli di storia*».

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

⁷ CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 91.

Oltre a Laura Betti, c'è un altro personaggio che inizia a catturare l'attenzione e la curiosità artistica di Pasolini. Sin dalla metà degli anni Cinquanta, il dibattito teatrale italiano si concentra, infatti, sulla teoria e sui tentativi teatrali di un genio indiscusso: Berthold Brecht. Nel 1953 erano stati messi in scena i testi *Un uomo è un uomo* con la regia di De Bosio e *Madre Coraggio* diretto da Lucignani, ma l'impatto determinante ci fu con la rappresentazione de *L'Opera da tre soldi* al Piccolo Teatro di Milano, con la regia di Giorgio Strehler. Il 1963 sarà poi l'anno dello spettacolare adattamento de *La vita di Galileo*. Brecht è al centro del dibattito culturale e intellettuale italiano, ma inizialmente non c'è traccia di uno studio accurato da parte di Pasolini delle teorie e dell'opera del drammaturgo tedesco che ha rivoluzionato il teatro europeo del Novecento.

Il primo approccio con Brecht avviene proprio all'inizio degli anni Sessanta. Con la stesura di testi quali *Vivo e Coscienza* e *Italie magique*, è possibile rintracciare la teoria dalla quale muovono i tentativi teatrali pasoliniani proprio in quella brechtiana. L'autore tedesco rappresenta un punto di riferimento per i nuovi teatri che continueranno a proliferare per tutto il decennio successivo e tra le quali si contano esperienze importanti come quella del Living Theatre o di Peter Brooks. Non a caso l'interesse nei confronti dell'opera brechtiana si accende in Pasolini proprio nel momento in cui proliferano le diverse riflessioni teoriche relative all'idea di un nuovo teatro ed esplose il successo delle avanguardie. È grazie a Brecht che il poeta friulano scopre la varietà di codici e di trasformazioni che il teatro offre, in quanto «dimensione ibrida e popolare in cui si sperimentano dispositivi drammaturgici che destrutturano lo spettacolo mediante l'inserimento di materiale eterogeneo, come nel cabaret»⁸. Il riferimento a questo genere teatrale non è affatto casuale: Stefano Casi, infatti, ha rintracciato il momento esatto del primo vero contatto di Pasolini con la teoria del teatro brechtiano con l'interpretazione di Laura Betti, nel maggio del 1961, de *I sette vizi capitali*, all'Eliseo di Roma, diretto da Luigi Squarzina, con le coreografie di Jacques Lecoq. Effettivamente la prima citazione brechtiana di Pasolini è reperibile nelle *Ballate della violenza*, scritte e pubblicate proprio tra il 1961-1962. È determinante, ancora una volta, il ruolo della Betti nel lento ma inesorabile avvicinarsi di Pasolini alla drammaturgia.

⁸ V. VALENTINI, *La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini*, in *Corpus Pasolini*, a cura di A. Canadè, Pellegrini, Cosenza 2008, p. 210.

L'impatto originario con l'opera brechtiana si verifica, quindi, in maniera del tutto singolare, non tramite le letture intellettuali della cultura di sinistra o le rielaborazioni tradizionali di Giorgio Strehler ma bensì attraverso l'interpretazione di un'attrice poliedrica e anticonvenzionale come Laura Betti, a metà strada tra il cabaret, il teatro e la canzone, in grado di sperimentare una varietà di codici interpretativi e recitativi come la musica e la danza. Nei *Sette vizi capitali* Pasolini riconosce la stessa matrice simbolica e metaforica propria delle tragedie greche ma con novità strutturali e teoriche che gli forniscono gli strumenti per analizzare con maggior lucidità le diverse potenzialità del codice teatrale. «*I sette vizi capitali* gli suggeriscono uno slittamento dal massiccio teatro politico eschileo a un più guizzante e ironico teatro ideologico brechtiano. Senza dichiarare un'adesione ai contenuti di Brecht, Pasolini mostra un'adesione sostanziale alle sue invenzioni più appariscenti»⁹.

Il risultato di questo cambio di rotta in termini di sperimentazione e di modelli teatrali è da individuarsi nell'elaborazione dell'opera teatrale, già citata, *Vivo e Coscienza*, testo coreografato e musicato che, nella struttura e nella caratterizzazione dei personaggi tende a ricalcare le trovate brechtiane dei *Sette vizi capitali*, tanto che Pasolini ricerca nel compositore Bruno Madera un sodalizio artistico (mai riuscito) pari a quello che aveva legato Brecht e Kurt Weill¹⁰.

Torna quindi il 1963 come data cruciale per la svolta personale, intellettuale e artistica di Pasolini: è l'anno della maturità anagrafica segnata dal compimento dei quarant'anni di età¹¹; è l'anno della messa

⁹ CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 106.

¹⁰ Kurt Weill (1900-1950) fu un importante compositore tedesco, interprete dell'impetuoso slancio verso il nuovo che animò l'arte tedesca negli anni Venti. Anche se la collaborazione con Brecht è circoscritta a pochi anni, il loro sodalizio fu in grado di rivoluzionare nello spirito e nello stile il teatro musicale del Novecento, con la messa in scena di opere come *Ascesa e caduta della città di Mahogany*, *Happy End* e *L'Opera da tre soldi*.

¹¹ Cfr. il calligramma di *Nuova poesia in forma di rosa* aperto da una citazione ricavata da *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht, in cui Pasolini spiega come nel neo quarantenne tormentato sopravviva ancora lo spirito del ragazzo ventenne: «Il vero dolore è capire una realtà: questo mio essere / di nuovo nel '63 ciò che fui nel '43» in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, vol. I, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2003, p. 1205; e ancora: «Quarant'anni è l'età in cui l'uomo è più "illuso", crede di più nei cosiddetti valori del mondo, prende più sul serio il fatto di dovervi partecipare, di dover impossessarmene. Il ventenne, nei confronti del quarantenne, è

in discussione dei punti di riferimento intellettuali (da Gramsci al teatro tragico greco); è l'anno delle prime riflessioni sulla problematica linguistica ed è anche l'anno dell'uscita nelle sale cinematografiche de *La ricotta*, pellicola che viene sequestrata nello stesso giorno in cui esce nelle sale perché accusata di «vilipendio alla religione di stato»¹². Possiamo quindi fissare questa data come il momento in cui Pier Paolo concepisce per la prima volta un teatro pronto ad abbandonare il carattere strettamente politico proprio della *polis* greca (carattere che invece ha segnato maggiormente i suoi tentativi drammaturgici giovanili e da cui sicuramente tutto è scaturito) per promuovere un teatro ideologicamente schierato, aderente alla realtà sociale e alle complesse barbarie da essa prodotte e determinato a porre seriamente il problema di una nuova lingua italiana che fosse in grado di interpretare pulsioni ed esigenze di un 'nuovo' paese.

In questo articolato processo di cambiamento che porterà Pasolini al concepimento del *corpus* delle sei tragedie, Brecht svolge un ruolo fondamentale in quanto intellettuale di sinistra integrato nel sistema teatrale, che consente al poeta friulano la libertà di mettersi alla prova con una sostanziale pluricodicità e un ricercato plurilinguismo.

Dopo *Vivo e Coscienza*, il 1964 è l'anno di *Italie magique*, testo in cui le influenze brechtiane vengono rilette in chiave parodistica¹³ senza essere stravolte e le citazioni dell'autore tedesco entrano realmente a far parte della scena con l'ingresso sul palcoscenico di un cartello con su scritto «citazione brechtiana» attraverso cui l'autore introduce i propri commenti ed alcune istruzioni registiche. La stesura di *Italie magique* rappresenta il momento in cui Pasolini comincia ad avvertire l'urgenza di sperimentare il genere teatrale sconvolgendo codici e canoni, qui infatti «le regole vengono stirate e infrante, il dramma comprime al suo interno un caleidoscopio di possibilità che travalicano sistematicamente la forma teatrale, portandola verso altri lidi»¹⁴. Si tratta, insomma di un interessante segno di sfida alla rappresentabilità. Ci sono tracce di tutte quelle riflessioni teoriche e linguistiche che catturano l'attenzione e

un mostro di realismo»: in ID., *Italo Calvino. Le città invisibili*, in ID. *Descrizioni di descrizioni*, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 1724.

¹² Tra il 6 e il 7 marzo dello stesso anno, Pasolini viene processato e condannato a quattro mesi di reclusione (per poi essere assolto qualche anno più tardi).

¹³ Per un'attenta analisi del recupero di elementi strutturali brechtiani nell'immagine dei protagonisti di entrambe le opere si veda: CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 105-117.

¹⁴ *Ibid.*, p. 114.

lo studio di Pasolini in questi anni: il problema del carattere politico e dell'impegno civile della letteratura, il rapporto tra lingua scritta e orale e la preoccupazione per il drammatico futuro capitalistico che avanza inesorabilmente.

L'interpretazione pasoliniana di Brecht è mediata dai saggi e dagli scritti di Roland Barthes dedicati all'opera dell'autore tedesco: il poeta friulano riprende la riflessione del semiologo francese sul teatro a 'canone sospeso' brechtiano, secondo cui l'autore doveva mirare ad una sospensione del significato del testo, lasciando aperte alcune problematiche proposte dall'opera stessa: «io mi domando se questo senso impegnato dell'opera di Brecht, non è in fin dei conti, a modo suo, un senso sospeso... C'è senz'altro nel teatro di Brecht un senso, un senso fortissimo, ma questo senso è sempre una domanda»¹⁵. Lo stesso concetto viene poi ripreso nel comma 3 del *Manifesto*, appena poche righe dopo aver annunciato la fine dei tempi di Brecht e la necessità di superarlo, Pasolini scrive: «vi si leggerà una preghiera: di non applaudire: i fischi e le disapprovazioni saranno naturalmente ammessi, ma, al posto degli eventuali applausi sarà richiesta da parte dello spettatore quella fiducia quasi mistica nella democrazia che consente un dialogo, totalmente disinteressato e idealistico, sui problemi posti o dibattuti (a canone sospeso!) dal testo»¹⁶.

La presenza di Brecht nell'idea pasoliniana di teatro è reale e concreta ma nel momento in cui il poeta friulano tenta davvero di mettere in scena spettacoli che possano definirsi brechtiani (cioè tra il 1963-1964 con i citati tentativi di *Vivo e coscienza* e *Italie magique*, momento che può essere considerato come il più estremo per la sperimentazione del codice drammaturgico) non riconosce questa forma drammaturgica come la più idonea alla sua idea di teatro che, invece, svilupperà tra il 1966-1968 con le tragedie e con la pubblicazione del *Manifesto*. Le proposte avanzate e azzardate sotto il segno di Brecht si riveleranno, infatti, fondamentali per l'elaborazione del moderno teatro pasoliniano, poiché per la prima volta Pasolini si interroga su problematiche quali il rapporto tra parola scritta e recitata, il carattere prettamente politico e ideologico che deve caratterizzare l'opera teatrale

¹⁵ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, in ID. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 1422-1423.

¹⁶ ID., *Manifesto per un nuovo teatro*, in ID. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 2493.

(questo forse è l'aspetto più fortemente brechtiano riscontrabile nelle tragedie) e la volontà di concepire il teatro, strumento da sempre considerato borghese, per descrivere l'alienazione e il degrado in cui versa la borghesia. Pasolini attraversa Brecht, lo scruta, lo ammira, lo studia, lo vede rappresentato e ne rimane affascinato, rispettando, ancora una volta, il pensiero di Roland Barthes secondo cui «chiunque voglia riflettere sul teatro e sulla rivoluzione dovrà incontrarsi fatalmente con Brecht»¹⁷, ma poi effettivamente lo supera e con le tragedie concepisce un teatro che non può e non vuole definirsi brechtiano.

In Italia l'attenzione nei confronti dell'opera del drammaturgo tedesco appare sempre legata alla sfera ideologica e politica¹⁸ più che a quella strettamente poetica. In un certo senso la stessa sorte toccò anche al poeta friulano ma, per quanto riguarda la drammaturgia, la scoperta dell'opera brechtiana indica a Pasolini una via per superare la crisi ideologica e artistica in cui versano gli intellettuali di sinistra: «il caso Brecht si prestava a dare sostanza alla posizione di Pasolini che cercava un impegno che tenesse conto dei problemi di senso e di forma»¹⁹. Nel *Manifesto* l'autore antepone al drammaturgo tedesco la lezione di Majakovskij e di Esenin²⁰ ma nella sostanza, definendo la sua posizione teorica, tiene sempre a modello il teatro didattico dell'ultimo Brecht, teso quindi a imporre al pubblico quesiti e problemi attuali, politici e sociali. Il riferimento, seppur celato, alle teorie brechtiane permette a Pasolini di prendere maggiormente le distanze dalle avanguardie e di sviluppare la sua personale riflessione critica che, paradossalmente, proprio per la sua complessità e singolarità non venne accolta con entusiasmo ma anzi additata come reazionaria. Il suo pensiero lo conduce ad affrontare problematiche riguardo la linearità della narrazione senza dover però rinunciare ad un racconto

¹⁷ R. BARTHES, *I compiti della critica brechtiana*, in ID., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966, p. 31.

¹⁸ Si veda l'*excursus* nella rassegna stampa in occasione del cinquantenario della morte di Brecht raccolto da Bartolini in S. BARTOLINI, *Brecht in Italia*, in «Cultura tedesca», n. 36, 2009, pp. 29-37.

¹⁹ VALENTINI, *La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 209.

²⁰ «Non fraintendete. Non è un operaismo dogmatico, stalinista, togliattiano, o comunque conformista, che viene qui rievocato. Viene rievocata piuttosto la grande illusione di Majakovskij, di Esenin, e degli altri commoventi e grandi giovani che hanno operato con loro in quel tempo. Ad essi è idealmente dedicato il nostro nuovo teatro», cfr. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2488.

impegnato che indagasse sulla realtà sociale.

Siamo arrivati al 1965, l'idea di elaborare un articolato progetto teatrale è ormai messa a fuoco nella mente dell'autore e la sua esigenza di mettersi alla prova con il teatro, in età matura, sembra essere impellente.

Prima di concepire il *corpus* delle sei tragedie, Pasolini riprende in mano il dramma *Il cappellano*, testo su cui aveva già lavorato durante gli anni giovanili, nel tentativo di renderlo finalmente ben strutturato, in quattro atti, dal titolo *Nel '46!*. Lo stesso autore spiega il tema del dramma nell'apparato dei personaggi che anticipa la pubblicazione del testo: «Tema: i primi barlumi di coscienza democratica in una persona repressa dal Cattolicesimo»²¹. La stesura di questo testo, in cui si registra un intreccio particolarmente articolato, rimane per anni chiusa nella mente e nei cassetti di Pasolini. Sporadicamente nel corso del ventennio che intercorre tra il primo abbozzo di *Il Cappellano* fino ad arrivare alla scrittura di *Nel 46!*, Pier Paolo riprende in considerazione la sua idea: nel 1960, su «Il Giorno», pubblica una sorta di diario che racconta il suo processo di riscrittura del *Cappellano* che prendeva il titolo di *Storia interiore*, dramma in cui l'autore inizia raccontando i turbamenti e il dolore vissuto nei giorni immediatamente successivi alla morte del fratello, per arrivare poi a confessare, attraverso il personaggio di un prete che vive angosciosamente il desiderio sessuale, il suo dissidio interiore. Risalgono a questa fase, alcuni importanti modifiche rispetto al progetto iniziale: l'inserimento di una voce fuori campo annuncia l'antefatto del dramma, si insinua l'idea di sostituire al cappellano la figura di un professore come protagonista, variazione che però non si realizza subito²². Ma tutto il lavoro e le diverse fasi di riscrittura e revisione non portano a nulla e *Storia interiore* è destinata a rimanere nel cassetto²³. La versione definitiva, intitolata *Nel 46!*, verrà messa in scena il 31 maggio 1965, al teatro dei Satiri, diretta da Sergio Graziani con numerose differenze rispetto ai tentativi precedenti.

È possibile riconoscere in *Nel 46!* alcune tematiche care al Pasolini

²¹ ID., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 167.

²² Cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di W. Siti, S. De Laude, *ibid.*, pp. 1139-1145.

²³ Calvino scrive in una lettera a Pasolini, il suo commento (negativo) dopo aver letto *Storia interiore*: «Caro Pier Paolo, mi è capitato tra le mani il manoscritto di *Storia interiore* e l'ho letto. Ma cosa ti succede? Ritira immediatamente tutte le copie del manoscritto che sono in giro e fa' in modo che chi lo ha letto non ne parli. Come mi impegno a fare io. Da amico». In P.P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, vol. II, Einaudi, Torino 1988, p. 489.

drammaturgo come quella della metamorfosi e del sogno. Il testo risulta di particolare importanza all'interno delle riflessioni teoriche drammaturgiche pasoliniane perché conferma, una volta per tutte, l'idea che il palcoscenico possa essere il luogo ideale per rappresentare «la denuncia della diversità in chiave politica/soggettiva, secondo una *necessità* intrinseca che arriva al suo culmine nel martirio conclusivo del protagonista, perseguitato perché scandalosamente attratto da chi non dovrebbe amare»²⁴.

Il momento in cui esplode definitivamente la crisi delle ideologie pasoliniane è probabilmente il 1965, l'anno del secondo convegno del Gruppo 63, a Palermo, in cui era stata definitivamente condannata la cosiddetta letteratura dell'impegno, genere egemone nel decennio precedente. Rispetto a tale presa di posizione della neoavanguardia, Pasolini toccò con mano quel sentimento d'isolamento e di diversità che, latente, si portava dentro da tutta la vita. Questo sentimento inizia a determinare una profonda stanchezza personale e una complessiva crisi ideologica nell'animo e nelle riflessioni dell'intellettuale.

Questo il clima culturale e le riflessioni teoriche che precedono l'effettiva stesura delle sei tragedie, testi in versi che risentono dello stato di crisi in cui versa la poesia pasoliniana e che presentano la loro cifra innovativa nell'interscambio tra antico e moderno, nella dialettica fra recupero delle fonti classiche e volontà avanguardistica attraverso cui l'autore intraprende un'originale riprospettazione in chiave moderna dei grandi miti della tradizione.

Il Manifesto per un nuovo teatro viene pubblicato su «Nuovi Argomenti», all'inizio del 1968, suscitando subito scandalo e attirando le solite critiche in grado però di stimolare i dibattiti dell'ambiente teatrale e culturale italiano come solo le opere pasoliniane hanno saputo fare. Si è fatta più volte, ma mi sembra comunque doveroso e corretto ribadire, una premessa riguardo all'analisi e alla lettura del *Manifesto*: troppo spesso le sei tragedie sono state lette e interpretate attraverso uno studio capillare del testo teorico, come se questo potesse semplificare l'interpretazione di drammi che invece racchiudono, al loro interno e nella loro struttura, una serie di richiami, di echi europei, di denunce sociali e politiche che non possono essere riassunte e teorizzate nel *Manifesto*²⁵. Il mio approccio a questo testo mira soprattutto

²⁴ CASI, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 128.

²⁵ A conferma di questa interpretazione del documento anche Walter Siti, Silvia

a collocare ancora di più il teatro pasoliniano all'interno di una vasta riflessione umanistica e sociale dell'autore rispetto al panorama letterario e culturale italiano, europeo e statunitense.

Se è vero che «gli scritti pasoliniani sul cinema compiono in quegli anni un vero e proprio *scarto* rispetto al dibattito in cui si collocano»²⁶, in ambito teatrale invece la necessità di scrivere e pubblicare un vero e proprio manifesto al fine di spiegare la propria opera drammaturgica ben si colloca nel clima di fermento degli anni Sessanta. Torna subito alla memoria il più celebre manifesto della letteratura italiana teatrale del Novecento: cioè quello del teatro futurista²⁷ in cui Filippo Tommaso Marinetti dichiarava la volontà di prendere decise distanze da ogni forma teatrale tradizionale, per portare in scena un teatro che riuscisse a smuovere l'Italia, indirizzandola verso un'ideologia bellica.

Anche negli anni '30 si registra la pubblicazione di due documenti firmati da un autore fondamentale per le riflessioni drammaturgiche di Pasolini e della neoavanguardia italiana: Antonin Artaud pubblica tra il 1932 e 1933 due manifesti per sintetizzare le teorie che lo portarono all'elaborazione del cosiddetto 'Teatro della Crudeltà', teorizzando uno spettacolo in cui fossero impiegati e considerati, sullo stesso livello, tutti i mezzi d'azione (gesto, movimento, luce e parola) atti a scuotere e sconvolgere lo spettatore, ottenendone la partecipazione incondizionata²⁸. Possiamo ipotizzare che la conoscenza di Pasolini

De Laude hanno deciso di non pubblicare il *Manifesto* all'interno del volume dei Meridiani dedicato interamente al teatro pasoliniano «per non dare l'impressione di una necessaria dipendenza dei testi dalla teoria; semmai è la teoria che è derivata dai testi, caricandoli di desiderio politico ma anche irrigidendoli». Cfr. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. CXIV.

²⁶ R. DE GAETANO, *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, p. 80.

²⁷ Il primo manifesto del teatro futurista fu pubblicato nel gennaio del 1911, intitolato *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, in cui venivano riassunte le critiche al teatro presente e passato e le novità portate dal nuovo. Poi nel 1915 Filippo Tommaso Marinetti pubblicò presso l'Istituto Editoriale Italiano di Milano i due volumi dal titolo *Teatro futurista sintetico* che raccoglievano circa settanta testi firmati da una serie di autori tra cui Umberto Boccioni, Corrado Govoni, Luciano Folgore e ovviamente Marinetti.

²⁸ Nel 1965 viene pubblicato un numero monografico della rivista «Sipario» dedicato all'autore francese; l'uscita contribuisce a divulgare la nozione artaudiana nel nostro Paese, che effettivamente, nel biennio 1965-1967 conosce una straordinaria fortuna. Contribuiscono alla realizzazione effettiva di tale nozione soprattutto le

dell'opera di Artaud, nel 1966, fosse ancora notevolmente lacunosa, la diffusione dei testi dell'autore francese era ancora molto limitata. Una svolta si deve alla pubblicazione, da parte di Adelphi, proprio in quello stesso 1966, dell'antologia *Il paese dei Tarahumara e altri scritti*, che raccoglieva alcuni testi di Artaud. Nonostante questa conoscenza poco approfondita, Pasolini seppe cogliere l'essenza e la diversità di quel teatro, tanto forte da rompere ogni legame con il teatro tradizionale ed essere assunto come punto di riferimento dal teatro avanguardistico.

Tornando al decennio in cui Pasolini pubblica il suo *Manifesto*, il 1968 è anche l'anno in cui il mostro sacro del teatro italiano, Giorgio Strehler, scrive e rende noto il documento dal titolo *Esplosione Manifesto Strehler*. Pubblicato a settembre su «Dramma» (rivista considerata di area di centro-destra e antagonista di «Sipario»), quindi circa due mesi prima di quello pasoliniano, il documento avvalorava la posizione polemica del drammaturgo nei confronti di quello spirito rivoluzionario, innovativo, avanguardistico che dilagava nei palcoscenici improvvisati italiani. Il testo presenta un carattere prettamente ideologico e politico, non c'è spazio per riflessioni strettamente teoriche sul teatro e per le novità che stanno investendo quest'universo. Siamo negli anni della gloriosa alba delle avanguardie e il tradizionale teatro strehleriano comincia ad entrare in crisi.

Nella stessa Milano del 'maestro' Strehler, si agita anche un'altra anima teatrale, completamente estranea al pubblico impegnato del Piccolo: stiamo parlando di Giovanni Testori, anche lui autore di un manifesto dal titolo *Il ventre del teatro*, pubblicato sulla rivista «Paragone», diretta da Roberto Longhi, nel giugno dello stesso vivace 1968. Testori si presenta al pubblico come artista eclettico, in grado di spaziare tra la pittura, la narrativa, la drammaturgia e la poesia e con un debole per le borgate milanesi che lo lega ideologicamente a Pasolini. Il testo, nonostante contenga l'idea di teatro, le riflessioni sulla lingua e sulla parola e sulla concezione di spettacolo, sembra però rispondere maggiormente alla volontà di marcare lo stato di isolamento artistico e intellettuale del suo autore, all'interno del panorama milanese e nazionale.

Citiamo infine un ultimo ma importantissimo documento che molto probabilmente fu quello che più di tutti suscitò interesse in

esperienze teatrali del Living Theater, di Grotowski e di Genet, tutti nomi che lasciano traccia nelle riflessioni drammaturgiche pasoliniane (e anche nel suo *Manifesto*).

Pasolini al momento della sua pubblicazione: stiamo parlando di un altro manifesto dal titolo *Per un nuovo teatro*, pubblicato nel novembre del 1966 su «Sipario», la più prestigiosa rivista teatrale dell'epoca, presentato poi a Ivrea nel 1967, in un memorabile convegno e firmato dai nomi più illustri della nuova e dirompente cultura italiana, comprendente critici, attori, musicisti, scenografi e registi²⁹. Grazie a questo testo «venne alla luce una bollente, appassionante, magmatica, situazione in cui si affollarono tutte le pulsioni, i desideri, le velleità, le speranze, le voglie di rissa le proteste gli attacchi al potere o meglio a tutti i poteri, istituzionali, compresi i Teatri Stabili accusati di essere la faccia addomesticata del teatro *colto o d'arte*»³⁰: tra i bersagli principali c'era anche il già citato Giorgio Strehler. Il testo presentato ad Ivrea si apre così: «la lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica»; c'è quindi anche qui la volontà di interpretare il teatro in una dimensione più ampia che non si limiti alla sola rappresentazione scenica, ergendolo a strumento di lotta (parola abusata nel lessico politico degli anni Sessanta) e di contestazioni in grado di rompere le barriere imposte dal Potere.

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

Il documento redatto da Pasolini ci consegna delle chiare 'indicazioni' per decifrare e interpretare la sua idea di teatro ma tralasciando

²⁹ I firmatari furono: Corrado Augias, Giuseppe Bertolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda, Virginio Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo De Berardinis, Massimo De Vita, Nuccio Ambrosino, Edoardo Gadda, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci e il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo.

³⁰ I. MOSCATI, *Pasolini teatro, nell'epoca dei manifesti e del brodo primordiale*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di S. Casi, A. Felice, G. Guccini, Marsilio, Venezia 2012, p. 174.

l'analisi dei singoli commi appare importante evidenziare che il testo vada inteso sempre più non come mera dichiarazione teorica ma come strumento attraverso cui l'autore può portare avanti la sua polemica contro la società borghese e stimolare la riflessione e il pensiero della collettività. Fatte queste dovute premesse il *Manifesto* si presenta comunque come un documento indiscutibilmente rivoluzionario e innovativo nell'acceso dibattito teatrale diffuso nella cultura degli anni Sessanta (come le riflessioni sui ruoli che spettatori e attori devono assumere per la riuscita della tragedia) e stabilisce il legame indissolubile tra rinascita del teatro e centralità del testo e della parola³¹. Molte delle affermazioni presenti nel *Manifesto* saranno tuttavia destinate a rimanere teoriche provocazioni poco realizzabili sul palcoscenico. La questione dell'azione scenica, per esempio, si delinea come un nodo della drammaturgia pasoliniana ancora da sciogliere. Il radicalismo pasoliniano che esige la marginalità dell'aspetto corporale nella drammaturgia, non trova poi corrispondenza nella messa in scena, durante la quale la parola e il corpo si combattono e «l'azione sta nell'espressione, nella parola detta e compresa, passa nel caldo della trasmissione orale»³².

La forza del *Manifesto* risiede, infatti, anche e soprattutto nella sua ambiguità, nelle sue contraddizioni (conformi alla personalità e alle scelte artistiche del suo autore): è un testo sfuggente, difficile da inquadrare nelle ampie riflessioni pasoliniane di quegli anni, in polemica contro la cultura di massa, da salotto, contro l'emergente omologazione portata dalla televisione.

Gerardo Guccini, confermando l'idea che il *Manifesto* debba essere letto non strettamente come una dichiarazione teorica, rintraccia in esso anche una funzione pedagogica, maieutica, particolarmente cara a Pasolini, che sperava di poter contribuire a formare una generazione, quella del '68, capace di credere nella forza e nella possibilità di un cambiamento³³. In effetti, seguendo il ragionamento e la lettura di

³¹ Già nel 1966, nell'articolo *Amo troppo scrivere per il teatro*, pubblicato su «Sipario», Pasolini scriveva: «Se dovessi essere un uomo di teatro lo sarei in modo molto tradizionale. Punterei tutto sulla parola, non cercherei di sfuggire a questo fatto centrale del teatro attraverso forme mimetiche e avanguardistiche o espressionistiche a via dicendo. Non mi piacerebbe semplicemente. Amerei un teatro fondato sulla parola, quello cioè che in Italia non è possibile». Cfr. P.P. PASOLINI, *Amo troppo per scrivere per il teatro*, in «Sipario», n. 247, novembre 1966, p. 6.

³² L. PACELLI, *Pasolini e Moravia: il teatro*, in «Sincronie», X, n. 20, 2006, p. 63.

³³ «Le motivazioni esplicite del *Manifesto* non riguardano le esperienze prettamente

Guccini, anche la decisione di optare per un teatro di Parola, diventa ancora più incisiva: attraverso esso l'autore può indirizzare il suo pubblico designato, i cosiddetti «gruppi avanzati della borghesia», alla pratica scenica della parola, trattando tematiche e argomenti affini alle loro attese e ai loro interessi politici, culturali e sociali.

Il dialogo tra l'arte scenica e la pedagogia è stato, infatti, già rintracciato nella strategia didattica messa in atto dal giovane maestro Pasolini in Friuli, attività che motivò alcune delle sue prime riflessioni saggistiche in cui «il ricorso al teatro trapela come rilevante accorgimento strategico delle lezioni dramatizzate. [...] Il maestro si autodescrive spesso in veste di “attore” e di lettore recitante, abile [...] a mantenere il giusto mezzo tra l'immediatezza spontanea del dono educativo e il controllo calcolato della performance didattica»³⁴.

Probabilmente l'insuccesso a cui il teatro pasoliniano andò incontro lascia pensare che l'autore fallì il suo tentativo pedagogico, non riuscendo ad attirare nella sua platea quelle frange attive politicamente, potenzialmente in grado di apprezzare le tragedie e attingere da queste per ulteriori dibattiti sociali.

Se isoliamo gli espliciti contenuti teorici del *Manifesto*, emerge l'idea di un teatro schematico, spesso in conflitto con le stesse sperimentazioni drammatiche di Pasolini, mentre se contestualizzato all'interno del dialogo che l'autore instaurò sia con le nuove generazioni avanguardistiche sia con le pulsioni più tradizionaliste che animavano il dibattito teatrale degli anni Sessanta, si deduce che l'intera teoria drammaturgica pasoliniana rappresenta la risposta personale di un umanista illuminato, generata da un'ampia riflessione sociale, politica, antropologica, pedagogica e soprattutto culturale dell'intero Paese.

drammaturgiche dell'autore, ma quella pulsione pedagogica che accompagna tutta l'opera pasoliniana, dalle esperienze a Casarsa fino alle rubriche giornalistiche, che costituiscono il più immediato antecedente del “teatro di Parola”» Cfr. G. GUCCINI, *(S)velare il «Manifesto»*, in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 205-206.

³⁴ A. FELICE, *Pasolini maestro di teatro-scuola. L'“unicum” de I fanciulli e gli elfi*, in *Pasolini e la pedagogia*, a cura di R. Carnero, A. Felice, Marsilio, Venezia 2015, p. 70. Sulla centralità della funzione recitativa pasoliniana in chiave pedagogica cfr. anche: CASI, *I teatri di Pasolini*, cit. pp. 71-72.