

Letteratura italiana

Diretta da Alberto Asor Rosa

17



© 2007 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
Per l'edizione originaria © 1996; vicedirezione di Roberto Antonelli

Coordinamento generale: Graziella Girardello

Editor: Mauro Bersani

Redazione: Giancarlo Demorra

Segreteria editoriale: Laura Piccarolo, Carmen Zuelli

Fotolito: Chiaroscuro, Torino

Impaginazione: Editoday, Torino

Ricerca iconografica: Zadig, Torino

Hanno collaborato a questa edizione:

Raffaella Anconetani, Fiammetta Cirilli, Laura Di Nicola, Paolo Falzone
Chiara Ferrara, Sonia Gentili, Alessandro Giarrettino

Per questa edizione:

© 2007 Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A.
pubblicato su licenza di Giulio Einaudi editore - Torino

Tutti i diritti riservati. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge
I diritti di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati

La Repubblica - Direttore Responsabile: Ezio Mauro
Registration del Tribunale di Roma n. 16064 del 13-10-1975

L'Espresso - Direttore Responsabile: Daniela Hamau
Registration del Tribunale di Roma n. 4822 del 16-9-1955

Edizione non vendibile separatamente da una testata del Gruppo Editoriale L'Espresso
e/o altre testate edite da società controllate e/o collegate
al Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A. - Via Cristoforo Colombo 149 - 00147 Roma

Quest'opera è stampata su carta UNO PRIME prodotta con cellulose senza cloro gas
provenienti da foreste controllate e certificate, nel rispetto delle norme ecologiche vigenti

Stampa: Nuovo Istituto Italiano d'Arte Grafiche S.p.A. - Bergamo

In copertina:
© 2007 De Agostini Picture Library
Pier Paolo Pasolini

Letteratura italiana

Diretta da Alberto Asor Rosa

17

Il secondo Novecento

Le opere dal 1962 ai giorni nostri



Giulio Einaudi editore

LA BIBLIOTECA DI REPUBBLICA - L'ESPRESSO

Affabulazione di Pier Paolo Pasolini

FRANCA ANGELINI

1. Genesi.

1.1. La caverna di Platone.

Il giovane Pasolini, attivo come insegnante negli anni della guerra a Casarsa, dove si trasferisce nel 1943, scopre presto il teatro come mezzo di educazione. La sua passione didattica procede insieme alla vocazione poetica e in questo processo il teatro occupa un posto di rilievo.

Nel 1940 una lettera a Franco Farolfi testimonia un precoce interesse e una preveggente lettura della *Vita è sogno* di Calderón, della quale il diciottenne scrittore vorrebbe allestire una regia¹.

L'anno successivo una lettera allo stesso destinatario mostra l'intenzione «di mettere su una compagnia ed eventualmente recitare alla Casa del Soldato» perché il gruppo dei liceali suoi amici hanno «fatto idolo» dei loro pensieri il teatro². Segue un incontro folgorante per inattese congenialità con John Millington Synge per il suo linguaggio «patetico e aspro» che usa l'antico inglese per rappresentare la vita semplice degli abitanti di Aran, ottimo esempio di una ricerca del «parlato» utile anche alla nostra letteratura e poesia³.

Infine Pasolini stende il suo primo testo teatrale, *I turcs tal Friul* (scritto nel 1944, pubblicato nel 1976), un dramma corale ambientato a Casarsa nel 1499, in una comunità friulana in attesa di un'invasione turca (trasparente metafora di altra occupazione). Questo dramma annuncia la sua volontà di rappresentare la storia in forma di epica dialettale, ma in modo allegorico, come in una moderna rappresentazione sacra.

Qui la comunità trova, in figure simmetriche o complementari, le voci per esprimere le diverse posizioni di fronte alla guerra e all'invasione e principalmente quella religiosa, contemplativa e sacrificale di Pauli e quella attiva e combattente di Meni. Alla sua morte, Pauli ne assumerà il ruolo con la battuta: «Io non so nulla di tutti i morti del mondo [...]»

solo questo giovane, Meni Colùs, mio fratello, è morto [...] e [...] adesso, in punto di morte, io bestemmo con l'ultimo fiato del mio povero petto cristiano"; battuta che allude ai due ruoli svolti dai fratelli Pasolini, l'uno di combattere con le armi, l'altro con la poesia (fedele però alle idee del fratello minore, che Pier Paolo potrà anche combattere senza tuttavia mai rinnegare).

Negli stessi anni, Pasolini adotta la forma dialogica in alcune poesie della *Meglio gioventù*, insieme al dialetto, «lingua pura per poesia», nata dall'innocenza di un "prima", di un momento e di una realtà incontaminati e da un luogo mitico in cui il tempo lontano si ambienta, Catarsa.

Nella *Domenica Uliva*, in friulano, con traduzione dello stesso Pasolini, il giovane scrittore propone una lirica strutturata come una sacra rappresentazione, che prevede, con la visualizzazione e quasi la "messa in scena" della parola, la futura forma del suo teatro di parola e, come anche l'autore lo definirà, di "poesia".

Infine, ancora nella preistoria di un'officina teatrale, si ricordano gli esperimenti condotti con gli allievi della sua scuola a Casarsa, come si legge nella *Memoria di uno spettaculùt* pubblicata nello *Stroligùt di cù da l'aga*, quaderno in dialetto friulano dell'agosto 1944; l'organizzazione di uno spettacolo con villette friulane tradizionali e *Dialoghi* da lui scritti, sottolineano la commistione di didatticismo e sperimentalismo linguistico (con non lontani ricordi ruzantiani) dei suoi primi incontri col teatro.

Un discorso a parte merita un'opera conservata nel Fondo Pasolini col titolo *Nel 46!* (precedente titolo *Il Cappellano*), col quale la commedia viene presentata a Gianfranco Contini in una lettera del 1947: «Insieme ai versi friulani c'è qualcosa che forse La stupirà, cioè un dramma, *Il Cappellano*, che mi è costato due anni di desiderio»¹⁰. Questa formula appare singolarmente pertinente, se si pensa che il testo è la messa in scena di un luogo *cauchemar* del protagonista, Don Paolo, un professore di scuola media proprio come allora Pasolini, e delle sue fantasie erotiche. Un teatro introspettivo, analitico di una "coscienza" alla maniera di Strindberg. Il testo – cosa rara nelle successive *pièces* – è ricco anche di didascalie esplicative che mostrano quasi un'ansia di "regia" da parte del suo autore, esaudita in seguito dall'esperienza cinematografica. Conta anche la struttura del sogno, premonitrice di una ricorrenza nel suo teatro futuro, che qui è esplicitamente usata come linguaggio dell'inconscio e guida verso quella "regressione" all'infanzia che in Pasolini sembra an-

torizzare ogni fantasia erotica". Ma ancor prima, nei *Turcs*, avevamo letto la battuta: «Ho qualcosa in cuore [...]. Dove sono qui? Nel mio paese, sono, nel mio portico [...] non so se sono in sogno o vivo [...]»¹¹, battuta che ci conferma come il sogno sia il primo nucleo delle sue fantasie teatrali, successivamente elaborato e mai abbandonato.

Sarà il mondo classico, tragico e comico, e l'incontro con le lingue del passato da tradurre in lingua per il palcoscenico, e da dire, che riavvicineranno Pasolini al teatro. L'incontro con il greco e il latino ha la funzione di trasferire al passato quella lingua poetica che fino ad allora il dialetto friulano aveva rappresentato. Ma l'incontro ha un valore ancor più profondo, perché annuncia quel nuovo "desiderio" di orientare la propria immaginazione lontano, prima, in quel passato dove si ambientano i miti di formazione dell'uomo occidentale.

La traduzione dell'*Orestiade* di Eschilo e del *Miles gloriosus* di Plauto (*Il vantone*) appoggiano, comprovano, esemplificano mitologie personali già chiare e già espresse: la fissazione sul mito greco della faida familiare, del destino e della lotta tra padri e figli nell'*Orestiade* di Eschilo¹²; e al contrario il gusto del gioco, del comico, di parola e situazione, della gioiosa espressione plebea nel *Miles gloriosus* plautino¹³. Due testi classici che collaborano alla precoce definizione di una tensione successiva, quella tra *pesanteur* della tragedia e leggerezza della commedia; e che preannuncia anche la doppia tastiera di una trilogia tragica nel cinema (*Edipo re*, *Medea*, *Porcile*) e in tutto il teatro; e di una trilogia comica, da lui detta «della vita», ovvero del sesso gioioso (*Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il fiore delle mille e una notte*) nel cinema: oltre allo straordinario episodio intitolato *Che cosa sono le nuvole?* (1967) con Totò e Ninetto Davoli rispettivamente Jago e Otello, marionette che finiscono in una discarica con gli occhi rivolti al cielo¹⁴; e oltre all'altrettanto straordinario *Uccellacci e uccellini* (1965) in cui il didattico e il ludico, l'ideologico e il vitale, nella forma del setissimo sbieffo, si miscelano felicemente.

Che la visione pasoliniana si sia addensata e scurita nel corso degli anni, che l'ultimo decennio abbia espresso in modo sempre più tetro la visione di un mondo alla deriva dello spossessamento e dell'alienazione sociale che avrebbero comportato una negazione della forma, del codice, della regola (pensiamo a *Salò* e a *Petrolio*) e insieme una negazione dell'armonia classica da lui profondamente amata anche se in modo raccapricciato, non esclude questo doppio binario del pesante e del leggero, del tragico e del comico (o meglio dell'innocenza sorridente alle spese del

mondo) che, forse, sovraintende alla nascita e allo svolgimento complessivo della sua attività teatrale.

Nel corso degli anni Pasolini occulterà il giovanile incontro col teatro, che precede l'invenzione delle sei tragedie, e creerà la leggenda di una loro scrittura simultanea, in un sol colpo, nel 1965 (da correggere però in 1966), secondo la sua dichiarazione a Jean-Michel Gardair:

Durante la prima convalescenza [da un'ulcera abbastanza grave] ho letto Platone ed è stato questo che mi ha spinto a desiderare di scrivere attraverso personaggi. Insomma, in quel momento avevo esaurito una mia prima fase poetica e da tempo non scrivevo più poesie in versi. Ho scritto queste sei tragedie in pochissimo tempo. Ho cominciato a scriverle nel 1965 e praticamente le ho finite nel 1965¹⁴. Soltanto che non le ho finite. Non ho finito di limarle, correggerle, tutto quello che si fa su una prima stesura. Alcune sono interamente scritte, tranne qualche scena ancora da aggiungere. Nel frattempo sono diventate un po' meno attuali, ma allora le do come cose quasi postume¹⁵.

In questa dichiarazione Pasolini indica, come spesso gli accade, due spinte contrastanti: una di svalutare la sua produzione teatrale legandola alla rapidità e alla malattia, l'altra di caricare la rapidità di un valore di urgenza e incoercibile ispirazione.

Ma inoltre, nella leggenda, viene indicata l'essenza *unitaria* del suo *corpus teatrale*; la sua funzione di accompagnamento e supplenza di una attività poetica in quegli anni accantonata; infine la connessione fra il suo teatro e la lettura di Platone. Nella lettura di Platone Pasolini ritrova la struttura dialogica, classicamente agonistica, portatrice di argomenti, cioè di *pólemos* ma anche portatrice di parola poetica, rivelatrice di mistero. Viene di qui l'idea di un teatro in cui le figure dialogano in versi, in una tenuta alta della voce, che però non sdegna i toni realistici e quotidiani. Così il suo teatro si oppone allo scambio verbale di un teatro borghese di *chiacchiera*, secondo una definizione di Moravia; per impegnare il destinatario - lettore o spettatore - alla difficoltà della comprensione; nonché per formalizzare lo scandalo di messaggi sovversivi del senso e della morale comune, fortemente ancorati alla forma allegorica del passato, reinventata per rappresentare una cultura contemporanea come quella, nutrita di studi antropologici e psicoanalitici (cui Pasolini aggiunse un forte e specialistico interesse per la linguistica).

In modo ancor più radicale, la lettura di Platone va riferita al modo pasoliniano di *rappresentare* il mondo mediante il teatro, e alla sua consonanza col mito della caverna, esposto nel libro VII della *Repubblica* in cui Platone svolge, come anche nel *Fedone*, quella visione che collega le abitazioni non alla superficie della terra ma nelle sue cavità¹⁶; il che per-

ciò obbliga gli uomini a vedere sé e gli altri solo sulla caverna di fronte, proiettati dal fuoco come in una scatola magica (o in un cinema).

Da queste indicazioni dovremo partire per la lettura delle sue opere di rappresentazione - cinema e teatro - , che non condividono le modalità e i codici espressivi a lui contemporanei; che obbligano a guardare molto indietro (alle sacre rappresentazioni, alle allegorie medievali, alla commedia divina) o molto ai margini (al cinema di Bresson). In ogni caso, si tratterà di rappresentazioni figurali, originate in un punto nascosto e che diventano visibili solo come proiezioni di un mondo che le precede.

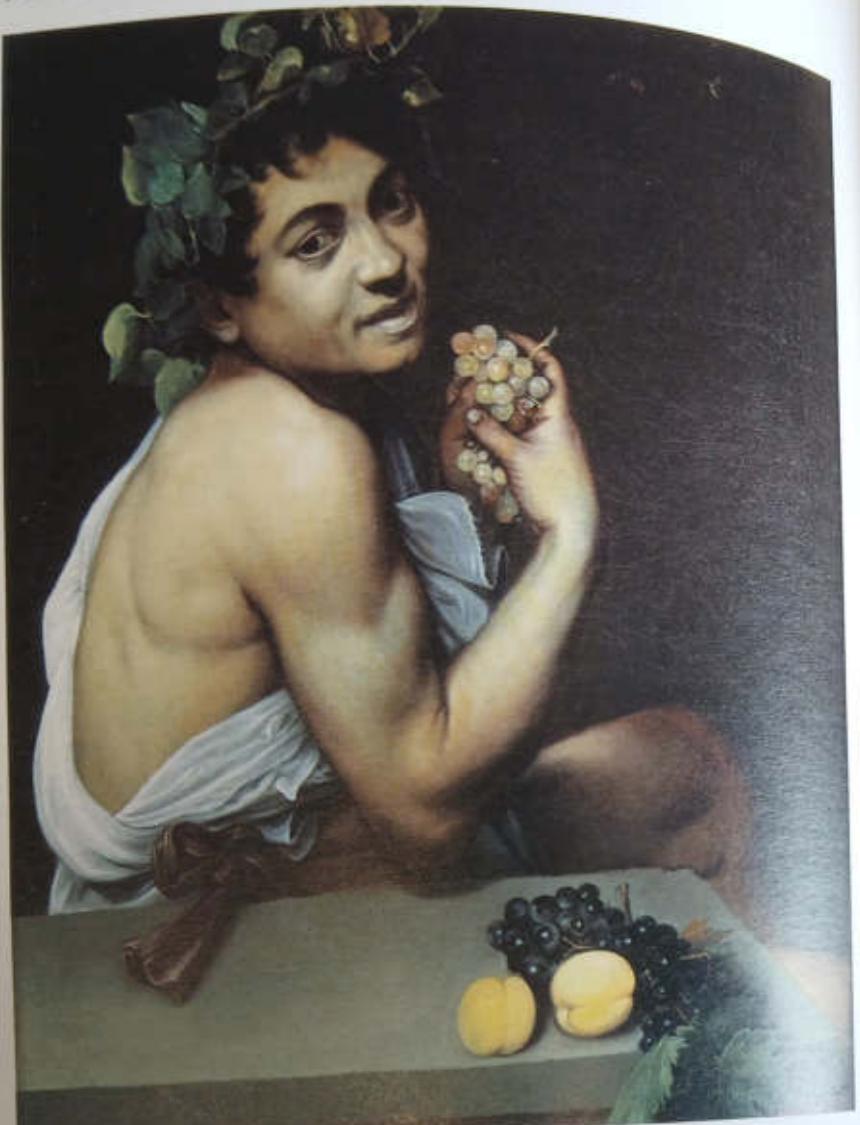
A confermare questa origine platonica della figuralità pasoliniana occorre il suo dramma-testamento *Bestia da stile*, dove leggiamo: «Tutti i borghesi portano il valore primordiale, l'che è: non venire alla luce! ma entrare nella caverna! Qui è la vita. | In tale logica Progetto è R ingresso [...]». Una battuta centrale, da leggere, credo, in modo ambiguo, come se Pasolini vi aderisse e insieme considerasse l'identità Progetto-R ingresso una dannazione della sua "caverna".

Quando Pasolini scrive le sei tragedie ha già compiuto un lungo percorso nella narrativa, nella poesia, nella saggistica e anche nel teatro. E però soprattutto, per la critica e per i lettori, lo scrittore dello scandalo, dei ragazzi di vita, della vita violenta, che l'opinione pubblica si ostina a considerare esempio vivente dei suoi personaggi inventati. L'asfittico panorama italiano degli anni Cinquanta-Sessanta aveva bisogno di questo scandalo, di un Rimbaud, o di un Oscar Wilde da demonizzare, e questo fu Pier Paolo Pasolini.

La cultura e l'attività giovanile dello scrittore smentiscono però questa immagine: ci troviamo infatti di fronte a un intellettuale pericoloso, poi a un letterato-professore che proietta nella scrittura un solido apparato di cultura classica, latina greca e romana, che la trae in vari modi, sempre però nell'ambito di una fedeltà strenua ai valori della forma e dello stile, appresi nella formazione culturale della prima giovinezza.

1.2. In principio era la pittura.

Il primo maestro di Pasolini, che non fu tutore della sua rete di letture *Intorno alla «Gioconda ignuda» di Leonardo per un malinteso*, è Roberto Longhi, insegnante nel 1942 a Bologna¹⁷. All'origine della cultura pasoliniana, teatrale e cinematografica, c'è la pittura, e specialmente quella studiata da Longhi: Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, i "ma-

▲ Caravaggio, *Bacchino malato*, 1593-94. Roma, Galleria Borghese

deli" manieristi e Pontormo, le "scene" popolari e notturne, i Bacchi malati di Caravaggio, l'officina dei ferraresi, i veneti luminosi e vertiginosamente scenografici come Giambattista Tiepolo. E inoltre, tra i moderni «Zigaina, [...] un bel Morandi, un Mafai, del quaranta, un De Pisis, [...]

un piccolo Rosai, un gran Guttuso. [...]», come elenca nella *Religione del mio tempo*²³. Poi, in *Porcile*, il riferimento visivo fondamentale sarà alla Germania di Georg Grosz; e in *Bestia da stile* l'elenco dei moderni si infittisce: «La pittura però era entrata nella mia vita, e non era la pittura surrealista ma quella cubista, con aggiunta di Léger, Bonnard, Man Ray [...], Bacon»²⁴.

Perché la pittura come primitiva forma di rappresentazione e come luogo da cui scaturiscono anche le immagini della poesia²⁵? Perché questa appunto l'incontro e la coincidenza dell'idea e della figura, intesa come proiezione della mente e dello sguardo del pittore sulla realtà da rappresentare; una realtà sempre, come quella del teatro, di secondo grado, elaborata e filtrata da un occhio poetico che la restituisce in immagine; una realtà tradotta in segni, come poi definirà in vari luoghi il cinema: lingua irrazionale, onirica, barbarica «lingua scritta della realtà», di cui il cinema «di poesia» «è la resa assoluta e immediata»²⁶.

Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto, che sono i pittori che amo di più, insieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo) [...]. Quindi le mie immagini, quando sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obbiettivo si muovesse su loro come un quadro; concepisco sempre il fondo come il fondo di un quadro, come uno scenario, e per questo lo aggredisco sempre frontalmente. E le figure si muovono su questo sfondo sempre in maniera simmetrica [...]»²⁷.

Dalla pittura alla scena teatrale il passo sarebbe breve: ma per arrivare al teatro dovremo aggiungere l'altra passione culturale di Pasolini, quella filologica e poi linguistica. Il secondo maestro di Pasolini è infatti, dopo Longhi, Gianfranco Contini, curatore tra l'altro, negli anni della formazione pasoliniana, di un'antologia di teatro medievale per Bompiani²⁸. La ricerca di una nuova lingua per nuove forme della rappresentazione è fondamentale. Lo dimostrano le sue riflessioni sulle traduzioni dell'*Orestiade* e del *Vantone*. Nel primo testo, la lingua è il veicolo privilegiato a capire l'universo politico di Eschilo:

Il greco di Eschilo non mi pare una lingua né eletta né espressiva [...] in realtà è allusiva; ma la sua allusività è verso un ragionamento tutt'altro che mitico e per definizione poetico, è verso un conglomerato di idee molto concreto [...]. Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico.

Nel secondo caso, la sua traduzione di Plauto sottolinea come i diversi livelli linguistici siano finalizzati a distinguere i tipi comici e quindi siano essenziali a intendere la complessità di quel tipo di comicità:

Nel *Vantone* c'è innanzitutto quello che a me sembra un interessante pastiche linguistico italo-romanesco. Cerchiamo di chiarire: i servi parlano un romanesco strettissimo; i grossi personaggi, i signori altolocati parlano italiano con qualche fondo di romanesco; le donne invece, le meretrici, si esprimono in un linguaggio comune, molto plebico, un po' da avanspettacolo [...].¹⁷

Il senso, e il valore, del percorso pasoliniano nel teatro sta dunque in questo: nell'aver perseguito subito una ricerca di tipo formale e insieme nell'aver incontrato, nel linguaggio della scena, la strada per esprimere non la superficie ma il fondo della visione; nell'aver perforato il tessuto e trovato nel rettangolo della scena l'unica possibilità di assumere il linguaggio del sogno, contraddittorio, speculare, deformato; e nello stesso tempo il linguaggio della realtà nella ricerca di una lingua poetica pronunciabile, di un parlato colto.

1.3. Idee di teatro.

Nasce da questa cultura un'idea di teatro che lo scrittore conservò con scarse modifiche sia nei suoi testi, che in vari articoli, che nel famoso manifesto «per un nuovo teatro», pubblicato in «Nuovi Argomenti» del gennaio-marzo 1968. Il manifesto è fortemente influenzato e fortemente polemico con quella contestazione giovanile che lo scrittore professionalmente osteggiò e criticò. In questo anno, Pasolini si accorse di essere un padre e, come quelli mitici, si accorse di odiare i propri figli.

Ma l'immagine dell'insieme classista dei suoi figli
era un'immagine proprio insopportabile: tanto più
ch'erano figli ch'egli aveva dovuto adottare per forza.
Dio mio, quelle migliaia di facce uguali a quelle di suo padre!
O se non a quella di suo padre, a quelle dei suoi professori [...].¹⁸

Il manifesto nasce in Pasolini da questa polemica contro la nuova anarchia dei giovani borghesi e la cosiddetta contestazione. Perciò vengono accentuati i toni conservatori e arcaicizzanti, e anche uno schematismo sociologico che non è confermato dalla sua produzione tragica.

Nell'anno della contestazione teatrale, antigerarchica quanto alle figure istituzionali (autore, regista, committenza, spazi) e quindi antivivibile quanto a drammaturgia (nel senso della sottrazione dell'evento al testo prescritto e alla sua prepotenza), Pasolini compie un'operazione divergente: valorizza il teatro come forma espressiva privilegiata in quegli anni anche dalla contestazione; accetta la scrittura di un "manifesto" come altri, in quegli anni, facevano in senso polemico, ma assume proprio

gli argomenti oggetto della polemica; quindi potenzia la funzione del testo scritto, della parola, e inventa un pubblico che non c'è, vale a dire una borghesia media, colta e illuminata.

Il manifesto del 1968 segue nel tempo il nucleo primitivo delle sue tragedie, già pensate e provvisoriamente scritte nel 1966. La sua idea di teatro è dunque già argomentata e mostrata nelle sue opere, rispetto alle quali il manifesto, col tono asseverativo e schematico che appartiene al genere, può apparire meno convincente. Anche perché Pasolini, disegnando l'intero percorso dalla scrittura alla ricezione, predispone situazioni del teatro in gran parte imprevedibili. Molti dei suoi argomenti sembrano palesemente strumentali, come se il teatro fosse uno schermo su cui viene proiettato il suo rifiuto dell'attuale pubblico borghese e politicizzato, considerato «borghese-antiborghese» cioè mistificato e paternalistico verso il popolo che vorrebbe interpretare. Perciò la destinazione del «nuovo teatro» va verso i gruppi avanzati della borghesia, di cui lo scrittore è parte in quanto intellettuale; una responsabilità di classe che evita la finzione populista e insieme abolisce ogni diversità tra destinatari e destinatari borghesi (il pubblico popolare sarà raggiunto *indirettamente e realisticamente* attraverso gli intellettuali borghesi che sono il suo pubblico, come sinteticamente dice nella conclusione del manifesto).

Questo teatro sarà «di parola», né accademico né d'avanguardia, né tradizionale; non «della chiacchiera», non del «Gesto» o «dell'Urlo» (cioè dell'azione scenica) ma teatro di idee, da ascoltare e da capire: «le idee sono i reali personaggi di questo teatro»¹⁹. Un teatro «dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica», dunque senza suggestioni visive, scenografie e luci, senza apparati di appoggio. Scritto nella lingua della borghesia avanzata, un italiano medio funzionale alle idee che esprime, lontano sia da sclerosi e convenzione, escludendo però il dialetto e la *koinè* dialettizzata.

È evidente come il problema di questo teatro, che pensa alla ritualità greca, convocata sull'agone e sulla partecipazione del pubblico della *pólis*, sarà anche il problema del suo mediatore in scena, cioè l'attore e le sue inadempienze. L'attore (come in Brecht e come in Benjamin, che però non vengono citati) sarà il primo oggetto di una funzione educativa del teatro, sarà il primo discepolo, la prova di una "parola" che ha raggiunto il suo scopo. Così sembra da intendersi il profilo che Pasolini traccia del nuovo attore: che

dovrà semplicemente essere un uomo di cultura. Egli non dovrà più, dunque, fondare la sua abilità sul fascino personale (teatro borghese) o su una specie di forza isterica e medianica (teatro antiborghese) sfruttando demagogicamente il desiderio di spettacolo dello spettatore (teatro borghese) [...]. Egli dovrà piuttosto fondare le sue abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo [...]. Egli dovrà rendersi trasparente sul pensiero: e sarà tanto più bravo quanto più, sentendo dire il testo, lo spettatore capirà che egli ha capito".

Con una forza polemica paragonabile a quella di Artaud nel teorizzare il suo teatro della crudeltà, con lo stesso intento distruttivo come condizione di una rinascita della comunicazione teatrale, il manifesto pasoliniano introduce ai caratteri fondamentali delle sue tragedie e di gran parte del cinema; l'imperativo di guardare lontano, quanto più è possibile a un occhio moderno (malato di modernità), per ritrovare, la parola vera, la coscienza dell'origine, e quindi i motivi della sua condanna del moderno.

Chiameremo perciò *antropologico* questo teatro, perché deriva da letture classiche (Platone, i tragici greci), da letture di studiosi contemporanei (Kerényi, Lucien Lévy-Bruhl, Mircea Eliade, James George Frazer, Ernesto De Martino) e dall'antropologia psicoanalitica di Freud e Jung. Ma restando nel limitato campo dell'esperienza teatrale, Pasolini si propone di mostrare che, oltre la strada dell'avanguardia, esiste un'altra strada per la negazione, quella che fissa il suo sguardo nel "prima" della civiltà borghese. Uno sguardo che, come l'esperienza del Thomas Mann mitico e il suo carteggio con Kerényi mostrano³¹, penetra il profondo pozzo del passato: ripercorrerlo raggiungendo le radici mitiche significa anche compiere un viaggio lungo, difficile e complesso all'interno della propria psicologia, o anima, o tradizione culturale, o come altro si voglia chiamare l'avventura del viaggio nel «mio cuore messo a nudo» bandelairiano, tanto da Pasolini amato.

Meglio che nel manifesto per un nuovo teatro, lo scrittore argomenta le sue idee nelle tragedie, nei loro molteplici momenti metateatrali³² e nei numerosi scritti in riviste, intesi a chiarire il senso di scelte che potevano sembrare eccentriche.

Il suo teatro di parola va visto in senso polemico con le avanguardie che proponevano teatri di gesto, d'attore o di sperimentazione registica, come in quel momento faceva Ronconi; il suo teatro di poesia (come anche si definisce), è difficile, da ascoltare, seguendo il proprio immaginario oltre il proprio involucro ideologico; in una lingua costruita sulla tradizione e miscelata con un parlato inventato, bifronte tra ricercatezza linguistica e immediatezza passionale".

Leggiamo quanto dice l'Ombra di Sofocle che pronuncia il Prologo in *Affabulazione*:

Sono qui arbitrariamente destinato a inaugurare
un linguaggio troppo difficile e troppo facile:
difficile per gli spettatori
di una società
in un pessimo momento della storia,
facile per i pochi lettori di poesia³³.

Teatro di poesia, che pensa alla musica e al sogno, che non nasconde la sua componente "mentale" e anche per questo rifiuta i lenocini dello "spettacolo", della scenografia, della musica da palcoscenico, dei giochi di luce, cioè tutte le squisitezze della regia di convenzione".

Si potrebbe anche supporre però che la formula «teatro di poesia», oltre i significati polemici verso il teatro esistente che abbiamo visto, possa significare: teatro sostitutivo di una parola poetica momentaneamente muta, perché il suo teatro di poesia nasce quando tace la sua poesia³⁴, pur assolvendo le stesse funzioni di difficile educazione, di severo disvelamento, di imperterrita ricerca della verità.

Per valutare l'intervento pasoliniano nel teatro si deve considerare, più in generale, l'eccezionalità di un operare artistico che pratica tutti i generi (saggi e poesia, poesia e teatro, cinema e saggio e letteratura) dentro, oltre e contro i loro codici, con continue interferenze, prestiti, scambi non solo tematici ma anche formali. Il passaggio dalla narrazione letteraria alla narrazione filmica (di *Teorema*) o dal teatro al cinema (di *Porcile*), è caratteristica strutturale del tipo di ricerca di Pasolini, che lavora sui codici per sovvertirli, sui generi per negarli. In questa produzione il teatro occupa un ruolo contemporaneamente marginale ed essenziale; marginale, perché assolve una funzione servile (gli serve a chiudere momentaneamente col romanzo prima di *Petrolio* e con la poesia prima della ripresa nel 1968); essenziale perché, come dirà, per tornare alla poesia gli furono necessari sia l'invenzione di personaggi sia l'obbligo di una lingua pronunciabile ma lontana dall'odiosa lingua media e perciò o astrattamente costruita come alta o inventata come parodia basa o dialettale.

Pasolini ha avuto bisogno del teatro, di "personaggi" come luoghi della mente e della fantasia, di "spazi" in cui ambientare l'attività onirica, di "parole" da pronunciare, col suono e il peso delle parole che si dicono, oltre che scriversi. E tuttavia il teatro è luogo di scambi tra linguaggi, usati con la curiosità di chi vuole provare le tecniche sue proprie, il

monologo e il dialogo, per trasferirle, o come Pasolini diceva, dirottarle anche in altri tipi di scrittura.

Un esempio di trasposizione da teatro a prosa, che annulla le barriere dei codici, sta nelle didascalie, che com'è noto caratterizzano potenziamente la scrittura teatrale rappresentando la funzione organizzativa e registica dello scrittore, unico spazio da cui parla. Le sue sei tragedie sono prive, forse per rifuggire anche con questo segnale dal coinvolgimento nello spettacolo, dalla messa in scena, dalla regia come cedimento al teatro di consumo. Ma se leggiamo la sua intervista a Jean Duflot pubblicata col titolo *Il sogno del centauro*¹⁷, vediamo che lo scrittore sottolinea con didascalie il suo comportamento e le sue reazioni di fronte alle domande dell'intervistatore: didascalie soprattutto espressive, che descrivono il suo viso (narcisisticamente forse) ma soprattutto teatralizzano il genere "intervista", lo sottraggono alla manipolazione che può derivare dalle sole parole, mentre distanziano l'intervistato da quanto sembra costretto a dire dal "genere" intervista, sottolineando come anche le risposte facciano parte di un gioco mondano-letterario di cui allo stesso tempo lo scrittore accetta e nega le regole. Sembra superfluo sottolineare come questo costituisca un micromodello del più generale rapporto tra Pasolini e i mezzi di comunicazione che l'odiata-amata società gli mette a disposizione. Un altro esempio, il racconto *Teorema* (1968) procede per capitoletti titolati, cioè per "episodi" (come il suo teatro); con eventi *guardati* da chi racconta, come "scene"; o, meglio, come si guarderebbe un politico che racconta, come le storie di sant'Orsola di Carpaccio; col fondo d'oro come i suoi amati falso-primitivi, senesi o fiorentini, che inquadra i volti, i gesti, l'ambiente incantato. Un racconto che è perciò quasi una sceneggiatura e che procede con tecniche teatrali. Mancano i dialoghi, ma abbondano le descrizioni (il narratore è un occhio che racconta) dei luoghi e personaggi. Questo effetto di lontananza deve creare nel lettore, proprio come i modelli pittorici, quel terrore del sacro, quello stupore e scandalo del mistero che lo scrittore chiede anche al suo teatro di poesia¹⁸. Dal racconto alla sceneggiatura alla scena teatrale per un romanzo "di poesia" come *Teorema*, diviso a metà e accompagnato da parti in versi.

Infine, un esempio di passaggio e dirottamento da teatro a cinema è nel *Salò*, nella ritualità ripetitiva, la cornice, lo spazio chiuso di una situazione che perciò possiamo definire "teatrale".

► Oreste uccide Egisto. Particolare di un vaso a figure rosse del vi secolo a.C. Parigi, Louvre.

1.4. Il teatro come «corpus».

La leggendaria composizione di getto e quasi contemporanea delle sei tragedie (Calderón, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*) nel 1966, è preceduta da un testo importante come i *Turcs tal Friûl*, suo tributo alla Resistenza, di cui un eroe-vittima sarà suo fratello minore Guido, partigiano ucciso da altri partigiani; episodio certo influente sul suo sentimento prevaricatore e violento della "storia" (che condivideva con Elsa Morante) e sulla sua ricerca di modelli al di fuori e al di sotto delle sue categorie¹⁹.

A partire dai *Turcs* nasce l'idea che il teatro pasoliniano sia tutto a fondo autobiografico. Ma i riferimenti alla propria vita sono nel teatro pasoliniano quasi sempre indiretti, visti nella lontananza e nel simbolo e, come dalla caverna di Platone, proiettati sulla «strada rialzata»²⁰ di un palcoscenico ideale.

Anche il trauma forse fondamentale della sua vita, cioè la morte del fratello, va visto nella sua lontananza, tra il sogno e la realtà, con il valore di una tappa della educazione sentimentale e della propria forma-



zione; una formazione segnata dalla categoria della *fratellanza*, della solidarietà nel mondo maschile, che dalle propensioni personali si estende alla politica, alla visione della società.

In questo senso, la morte del fratello (assai più forse del cattivo rapporto col padre spesso affermato e successivamente in parte smentito) conta e occupa un posto centrale nella formazione del giovane Pasolini, nella sua visione tragica del mondo, della colpa congenita, della necessità di espiare, e anche: di insegnare, di assumere impegni civili, di essere per la madre se stesso e il fratello morto. Oltre, insieme e contro un altro aspetto della sua personalità, quello anarchico e dissolutorio, mortuario e nullista, fissato sulle schematiche, aride posizioni inverse ma complementari e complici, del carnefice e della vittima. Oltre, insieme e contro, un altro aspetto, che è quello giocoso e leggero, se non comico, presente ad esempio nei film della trilogia «della vita», e in *Uccellacci e uccellini* (e in genere nel tipo-personaggio Ninetto Davoli).

I caratteri della sua vita eccezionale sono forse una lunga elaborata risposta a quella prima ferita, la morte del fratello per una mano che avrebbe dovuto essere amica; della quale l'invocato suo «complesso edipico» sembra essere – a leggere le opere teatrali e cinematografiche – più una copertura di tipo culturale che una verità dell'anima. Perché l'*eros* di Pasolini ha continuato a scegliere nel suo doppio maschile l'aspetto, l'età e il candore di quel fratello morto a vent'anni; ha continuato a voler essere quel fratello oppure a volere la morte per sua mano (come i personaggi dei «padri» nelle tragedie). Se questo è verisimile, allora il padre delle sue tragedie, Laio insomma, è lui (e non il padre, né simbolico né reale).

Anche in questo senso dunque, oltre che per il dialetto e la struttura epica, *I turcs tal Friul* rappresenta l'antefatto, il preambolo delle sue successive invenzioni teatrali; per la contesa amorosa tra fratelli, per le due strade da loro configurate, per la scelta dell'umiltà dei personaggi, della corialità del tema e del dialetto.

Le sei tragedie successive rappresentano-raccontano un'altra trama (oppure la stessa, ma in altro modo). Esse proiettano l'ombra nascosta dello scrittore, della sua vita e delle sue ossessioni o fissazioni: un gruppo di visioni che talvolta accompagna, talaltra sta prima delle sue altre forme, romanzo, poesia, saggio, film. Tutte forme che si intersecano, confluiscono l'una nell'altra, acquisiscono i risultati delle forme prossime, li consumano, li trasformano in quell'elaborazione continua e senza stecche né differenze che troverà la finale soluzione nel simbolo del Pe-

trolio: che scaturisce da sotto – dagli inferi – che salta alto – sublime – che ricade a terra, che si lascia lavorare, che si trasforma in metamorfosi continue, dal reale al simbolico (ultima proiezione simbolica: ricchezza e denaro).

Così è la produzione intellettuale di Pasolini, che cerca la continua metamorfosi dei linguaggi della sua epoca, fino alla sparizione e assimilazione di un linguaggio nell'altro.

Le sei tragedie seguono e mostrano questo carattere che potremmo sintetizzare nel termine della *metamorfosi*. Come in un frammento di Eraclito: «La medesima cosa il vivente e il morto, lo sveglio e il dormiente, il giovane e il vecchio: questi infatti mutando son quelli e quelli di nuovo mutando questi»⁴².

La trama che intreccia le tragedie, e annulla, conservandoli, i temi dell'una in quelli dell'altra, somiglia alla trama di una vita, quella di Pasolini, vissuta come il sogno di quel personaggio dei *Turcs*, col cuore di ghiaccio di fronte alla morte dell'altro, alla ricerca della propria morte senza lasciare mai la ricerca della parola per dirla, cioè «la lingua del corpo [...] che non distingue la morte dalla vita»⁴³, nella tetra simmetria del rapporto sado-masochista che lega quasi tutte le sue figure, destinate a compiere *in scena* la pantomima del potere, dell'impossibile libertà, della santa umiliazione, della tragica sopraffazione.

Calderón si riferisce sia alla sua giovanile lettura del testo calderoniano sia alla sua passione per la pittura, fonte principale della «messa in scena» delle sue fantasie: com'è detto dallo Speaker che introduce il secondo stasimo:

Ciò che ha spinto l'autore a immaginare questo episodio come se si svolgesse all'interno del quadro de «*Las meninas*» di Velázquez [...] è un'ispirazione di qualità misteriosa, che non comporta nostalgia per il vecchio teatro ma adopera il vecchio teatro, mescolato alla pittura, come un elemento espressivo dal senso incerto. Non un compromesso, ma un calcolo, certamente un po' folle e non una contraddizione innocente, ma una contraddizione cosciente⁴⁴.

Dunque: *Calderón* gli serve anche ad affermare il suo diritto di contraddirsi, cioè introduce l'elemento centrale della struttura tragica pasoliniana, cioè il *sogno* e la sua particolare logica binaria, non aristotelica ma appunto eraclitea, che consente ad una immagine di essere contemporaneamente se stessa e il suo contrario.

Dopo la metamorfosi, la seconda costante del suo teatro è quella della *contraddizione*, coscientemente messa in atto come forma di negazione radicale della logica su cui si basa la società borghese nel mondo occi-

dentale. Ed è singolare che questa posizione caratterizzante gli sia stata imputata come limite, come insopportabile ambiguità. È invece proprio questo il centro della provocazione pasoliniana: comprovare, sulla struttura ambigua del sogno, la liceità di una visione doppia anche della realtà, ovvero della visione poetica, unica forma in cui la realtà conta. Pasolini è sempre, perciò, nei romanzi, nel teatro e nel cinema, antirealistica e antinaturalista, nel senso di una referenza esterna al linguaggio da lui prescelto.

Il sogno, che invade la realtà come ne è invasa e che in *Calderón* esprime interamente l'essenza simbolica della protagonista Rosaura, porta con sé una logica narrativa che molto somiglia a quella del mito, del racconto archetipo, dove tutto è sé e il suo contrario, in continua metamorfosi all'interno di una struttura che cambia, iniziando e finendo nello stesso punto, ancora e sempre ricongiungendo il principio e la fine; come si legge nel frammento di Eraclito: «Comune nel cerchio il principio e la fine»⁴⁵.

La suggestione principale di *Calderón* nasce da due esempi per lui cardinali, *La vita è sogno* e *Las Meninas* di Velázquez, in cui il pittore dipinge un quadro dove si rappresenta nell'atto di dipingere, quindi «pur guardando da fuori il quadro, ne è dentro!»⁴⁶. Perché Pasolini non abbia cercato la strada della visionarietà onirica nel cinema, che istituzionalmente - dai surrealisti in poi - sembrerebbe il luogo di rappresentazione dell'inconscio, è un quesito che possiamo solo porre. Restio a continuare la sua produzione teatrale forse perché soddisfatto dal cinema, specialmente a partire da *Porcile*, film del 1968-69 molto fedele al testo teatrale, Pasolini ha però demandato al teatro (mezzo invece resistente a questo tipo di indagine) l'analisi di verità che - almeno fino a *Salò* - aveva negato al cinema; cioè l'espressione del sogno, dell'inconscio e dei loro particolarissimi modi di arrivare alla coscienza e diventare linguaggi⁴⁷.

In *Calderón* il sogno esprime la verità ultima del reale. La protagonista sogna situazioni che indicano sia i luoghi dall'universo borghese - la reggia, il bordello, il lager - sia l'impossibilità di uscirne. In una struttura che ricorda *Le balcon* di Genet e anticipa *Salò*⁴⁸.

Il sogno - ed è questa una costante del teatro pasoliniano - arriva a dire in sintesi qualcosa che viene così sottratto, almeno nelle intenzioni, all'ideologia: ed è l'atto di accusa, di carattere politico ma più generalmente storico, ad una borghesia occidentale che ha inventato la guerra di aggressione e il lager contro gli ebrei. In questo senso il sogno è uno schermo bianco su cui vengono proiettate le situazioni del suo teatro, che sublima l'orrore e consente di rappresentarlo: l'orrore di una colpa sto-

rica che ha determinato gran parte della storia e della politica del secondo dopoguerra.

Porcile sarà, di questa colpa, un'altra versione, ambientata in un mondo germanico precipitato dall'Olimpo goethiano ai cannoni e ai lager dell'industria bellica tedesca.

Nell'intreccio tra sogno e storia si aggiunge un altro filo, quello del mito, del racconto archetipo più lontano su cui nasce e si basa la civiltà occidentale: il mito greco che ha disegnato i rapporti familiari e politici nella più lontana e fondamentale conflittualità.

Nascono così gli altri testi: *Affabulazione*, *Porcile* e *Pilade*, che diversamente ripensano l'*Edipo re* di Sofocle e l'*Orestea* di Eschilo; *Affabulazione* è introdotto dall'*Ombra* di Sofocle, di colui cioè che ha convertito il mito (= racconto = fabulazione) in tragedia, come ora sta facendo Pasolini che converte in rappresentazione (visione, sogno) la narrazione, la favola (il mito di Edipo, molto rivisto e corretto)⁴⁹.

Bestia da stile riassume questi temi, e li brucia dandoli per inutilizzabili. Nella introduzione, Pasolini ci informa di aver scritto quest'opera tra il 1965 (ma 1966) e il 1974, continuamente rifacendo e aggiornando; e la definisce «una autobiografia»: un testamento, anche a considerare l'appendice del 1975. C'è il teatro civile dei *Turcs* aggiornato con la delusione per Praga e per il «fascismo di sinistra» anche italiano; c'è la sua identificazione con Jan (Palach), per i suoi ricordi contadini e la sua scelta estrema di parlare in un simbolico teatro in cui è attore e testimone. «Figlio di borghesi possidenti, ebreo e omosessuale», che «celebra, sul fiume abbandonato, nel teatro d'erba giallognola [...] la propria "diversità" in una recita in cui lui solo è ad un tempo "attore e testimone"»⁵⁰, in Jan Pier Paolo Pasolini ha certo raffigurato se stesso, come ultimo rappresentante della poesia in un mondo dove la poesia è ormai impossibile.

Bestia da stile è tragedia che ripete *Jedermann* (*Ognuno*) e l'allegorismo medievale, con cori e frequenti monologhi «degli operai» e «del poeta», in una ribalta che potenzia la loro parola ma non consente l'incontro e scambio della comunicazione (come avviene invece nel dialogo): in una drammaturgia modellata, come le sue prime opere anche poetiche, sulla sacra rappresentazione:

CORO

Come in una funzione sacra, in cui i personaggi
si avvicendano a dire la stessa cosa
quasi per paura che, se discutono fra loro,
l'assolutezza della religione possa essere turbata [...].



▲ Vaso rosso a figure nere del V secolo a.C. rinvenuto a Tebe raffigurante Edipo e la Sfinge. Parigi, Louvre.

Come in un mistero sacro, Capitale e Rivoluzione si alternano sul palcoscenico, senza mai incontrarsi-scontrarsi.

La scrittura è qui più segnata dal lirismo, meno didattica, più libera, meno controllata che nelle altre tragedie; perché il suo impianto drammatico autorizza anzi esige una dizione esclusivamente lirica e non argomentativa, nella sola logica del ritorno: «qualcosa da opporre al silenzio | e all'indistinto che, chi ritorna, ritrova. | Opposizione non dialettica»³². Nella *Bestia da stile* si esalta appunto lo stile, mentre gli si dà un addio.

Oltre *Bestia da stile* e *Calderón*, cui Pasolini lavora a varie riprese tra il 1967 e il 1973, le altre quattro eleggono due campi di sperimentazione e applicazione di una struttura mitico-realistica (nel senso di individuata e vissuta): *Affabulazione* e *Porcile* nel mondo della borghesia medio-alta, *Pilade* nel mito greco e nella esemplare saga degli Atridi ormai conclusa dall'instaurazione del regno di Atene e della trasformazione delle Furie in Eumenidi cioè della Vendetta in Giustizia (ma nell'ottica del Potere); e *Orgia*, costruita ancora sul modello dello *Jedermann* ma anche per illustrare *Sade, prossimo mio* di Pierre Klossowski³³, suo modello dichiarato. Dove si sostiene la necessità del male e la sua santità nell'esperienza di estrema solitudine dell'uomo, costretto a essere *l'altro* solo torturandolo, e facendolo vivere nella morte.

Orgia è in questo senso un monumento a una delle divinità pasoliniane, a quella *metamorfosi* continua che abbiamo visto come una costante: qui da uomo a donna, da vittima a carnefice, da amante ad assassino, alla fine riassunta nel suicidio di Uomo (per impiccagione come Giocasta) dopo un lento dettagliato travestimento nei panni di Ragazza. Queste metamorfosi impiantano un cerimoniale ripetitivo dove il torturatore e la vittima guardano e sono guardati, trovando, nel rapporto tra vedere ed essere visti, il punto centrale del rapporto sado-masochista. Ma guardare ed essere guardati motiva anche la scelta pasoliniana di passare, dalla scrittura, al cinema e al teatro; entrambi mezzi di padronanza della visione, mezzi cioè che consentono a chi guarda di superare la condizione di vittima e di passare a quella sovrana del carnefice. O almeno consentente a chi controlla le modalità della visione di controllare anche le proprie pulsioni distruttive.

Orgia è, fra tutte, una tragedia-prologo o sintesi delle altre anche per elementi più marginali della sua drammaturgia: le iterazioni, la scansione per episodi, quello sdoppiamento dei personaggi, Uomo e Donna, Uomo e Ragazza, che si incontra anche nell'altro suo teatro: *Rosaura e Stel-*

la in *Calderón*, Padre e Figlio in *Affabulazione* e in *Porcile*, Oreste e Pilade in *Pilade*, Jan e le incarnazioni dell'antirivoluzione in *Bestia da stile*. Gli sdoppiamenti indicano, nei termini usati da Pasolini, il desiderio di essere uno passando per il due: come dice Sorella in *Bestia da stile*:

Stabilita una profonda equivalenza tra Erinni e Sesso, è chiaro che tutto ciò ch'era stato superato dalla Dissociazione, ritorna. Lo Sdoppiato ritorna unilmente unico".

Nel suo teatro ciascun personaggio perseguita l'altro perché vuole essere l'altro; e così ogni argomentazione prepara la sua negazione; ma senza quell'assurda capricciosa giustizia del fato, quell'intreccio di casualità e necessità, che teneva in piedi la tragedia antica, specialmente sofoclea.

Dunque in Pasolini le figure sono sdoppiate perché l'agonismo – che caratterizzava la tragedia antica – manca, conseguenza del principio antidialettico di contraddizione senza superamento che anima gran parte della sua scrittura. Manca, in altri termini, l'antagonista o, meglio, ogni figura, coi suoi argomenti, vuole raggiungere l'argomento opposto, essere quell'argomento, senza superarlo. E perciò non c'è scelta, né decisione, né giudizio possibili e qui sta il destino tragico del mondo rappresentato da Pasolini; nell'immobilità di ogni figura che vuole essere l'altra, in un presente che tende solo al passato, alla ricerca del *prima*, un presente che non riesce a essere il futuro ma sempre e solo ripete ciò che è stato.

Il movimento della conoscenza è regressivo e solo guardando al passato è possibile opporsi al potere. Come dice Pilade a Oreste, ora diventato Re e perciò rappresentante dei valori della *pólis*, rispondendo alla sua lode di Atene, ordinatrice dei valori "progressisti":

E invece tutto torna indietro.
La più grande attrazione di ognuno di noi
è verso il Passato, perché è l'unica cosa
che noi conosciamo e amiamo veramente.
Tanto che confondiamo con esso la vita [...].
La ragione di Atene che non conosce il ventre
materno né le perversioni che nascono dalla nostalgia,
né la fatica mortale dell'affrontare ogni azione,
è scesa, è vero, nel tuo spirito
e l'ha fatto strumento di sé:
ma il tuo spirito torna indietro. È riguadagnato continuamente da ciò che ha perduto.
Tu le Furie non le vedi
perché ti son troppo vicine".

Da qui, la certezza pasoliniana che il conflitto tra vecchio e nuovo sia irresolubile, che il vecchio vada superato ma il nuovo condannerà l'u-

mo a un'altra infelicità perché sempre più lo allontanerà dal suo luogo d'origine.

Come dice Ronconi, al momento di mettere in scena *Affabulazione*:

Il dilemma dell'autore consiste nel non riuscire a risolversi a favore dei due contendenti: né il vecchio né il giovane può affermare se stesso [...]. In un primo momento, credo che Pasolini abbia individuato i due poli della contesa del conflitto di classe. Successivamente, tuttavia, è stato focalizzato nel mondo popolare l'oggetto di un desiderio che si trasforma in nostalgia².

Dunque nel teatro Pasolini dimostra la liceità di nostalgia e regresso come segni del viaggio dentro l'uomo e oltre la società attuale. Il regresso qui rappresenta il suo luogo della non alienazione che potrà essere: pascoliana infanzia, sapiente primitivismo pittorico, invenzione del contadino o del borgatario romano, tutte figure innocenti trafitte, come i San Sebastiano dei suoi manieristi, dalle innumerevoli frecce della società borghese. Il superamento di questa società mediante uno sguardo rivolto al passato anziché al futuro non è l'ultimo dei motivi delle incomprensioni che Pasolini seppe e volle provocare nei suoi lettori e nei suoi critici.

2. Struttura e temi.

2.1. L'enigma e il mistero.

*Affabulazione*¹ è ambientata nel mondo borghese, in una famiglia benestante e in una villa lussuosa sui laghi; tra sogni e risvegli più brumosi del sogno; in una lotta all'ultimo sangue tra padre e figlio; tra amore e odio, uccidere ed essere uccisi, mangiare e vomitare.

Tutto vi è riconoscibile e quotidiano e tutto allo stesso tempo lontano ed estraneo. Questa sensazione del lettore è espressa così dall'*Ombra* di Sofocle (figura che dice il Prologo e poi compare nel dramma come personaggio) al Padre:

Bene: tu cerchi di sciogliere
l'enigma di tuo figlio. Ma egli non è un enigma.
Questo è il problema [...]. Non si tratta purtroppo,
di una verità della ragione:
la ragione serve, infatti,
a risolvere gli enigmi [...].
Ma tuo figlio – ecco il punto, ti ripeto – non è un enigma.
Egli è un mistero².

E anche: «Non si può risolvere, infatti, più di un enigma nella vita», dice l'*Ombra di Sofocle*.

Le sue parole alludono al punto chiave della vicenda di Edipo, che scioglie l'enigma proposto alla Sfinge, conquista il regno, consuma l'incesto, compiendo un'insanabile colpa e insieme attuando così il suo destino⁹. Il percorso tragico di Edipo va dall'enigma della Sfinge, da lui risolto con l'intelligenza e la ragione, al mistero di una vita fatale nella quale ogni strada che sembra allontanarlo dal destino di patricida incestuoso in realtà lo avvicina alla sua attuazione.

L'enigma da risolvere è impersonato da Edipo, perché l'enigma è anzitutto lui, la sua natura e la sua strada; doppia, o tripla come il fatale crocicchio, con una cesura che ne rovescia la condizione, da girovago a re, da figlio rifiutato a parricida e incestuoso, da re intelligente a girovago cieco. Edipo è infatti l'eroe duplice per eccellenza perché, mentre fugge dall'attuazione dell'oracolo, lo attua e mentre cerca un colpevole si accorge che il colpevole è lui¹⁰. Dunque, sia la tragedia di Sofocle che l'enigma della Sfinge, non sono che proiezioni della natura enigmatica del protagonista¹¹; e certo a questo si riferisce Pasolini quando parla di enigma e mistero in un rapporto tra Padre e Figlio.

La tragedia di Sofocle è un modello proprio per questa sua struttura poliziesca ma paradossale, nella quale l'agnizione coincide con la peripezia e, secondo anche la struttura del mito, la fine risolve il principio, anzi lo nutre ad esso congiungendosi nella finale chiusura del cerchio.

Un'eco di questo troviamo in *Affabulazione*, con l'Epilogo che chiarisce il significato del sogno iniziale del Padre¹². Tuttavia la presenza dell'*Ombra di Sofocle* conduce il lettore di *Affabulazione* su una ingannevole strada, perché il testo pasoliniano ricorda e rovescia questo mito: ne è, perciò, una parodia. Il seguito della sua tragedia non tiene conto infatti della dinamica e del tipo di antagonismo presenti nel modello ben-sì lo rovescia: qui non è un figlio che fugge dal padre che lo espone alla morte per escluderlo dal regno, ma è un padre che perseguita il figlio fino alla sua morte, perché vuole il suo sesso giovane e vigoroso: perché vuole *essere* il figlio.

L'*Edipo* di Sofocle si piega a sostenere la ben nota utilizzazione freudiana del mito, secondo la quale quel mitico triangolo familiare significherebbe un destino generale dell'uomo, di non poter dirigere le direzioni del proprio desiderio sessuale e nello stesso tempo di doverle nascondere e percepire come colpa; ma anche questa interpretazione viene trasformata da Pasolini e quasi trasgredita. Anche di Freud *Affabulazio-*

ne è una parodia. La tragedia mostra infatti, della famiglia borghese, un altro dramma, quello di chi guarda indietro, sdoppiandosi in un delirio amoroso che, contemplando nel figlio il desiderio del proprio sesso giovane, orienta la sua libido non sulla madre ma su se stesso; non la libido infantile ma quella adulta; concludendo non nella rimozione del desiderio ma, al contrario, nella sua continua esibizione.

Notevoli sono dunque i tradimenti sia del mito che del freudismo: anche rispetto al suo contemporaneo film *Edipo re*, del 1967, nel quale invece l'omaggio sia a Sofocle che a Freud è esplicito: il prologo del film mostra infatti la nascita dell'invidia per il padre e dell'amore per la madre nel bambino¹³, poi passa a una trascrizione del racconto mitico, dall'abbandono sul Citerone all'accecamento del protagonista. Dell'uso psicoanalitico freudiano del mito edipico resta in *Affabulazione* la situazione del sogno, dalla quale era partito anche Freud¹⁴ e, col sogno, della sua logica-antilogica basata su verità doppie e simmetriche e su simmetriche negazioni: «Né consenziente né dissenziente», come dirà del figlio il Padre di *Porcile*¹⁵.

Il sogno, col quale il Padre entra in scena in *Affabulazione*, è l'unico spazio in cui il mistero parla e in cui il Padre antivede la sua fine (in una stazione ferroviaria). Come nel film *Edipo re*, il bambino ricorda la nascita del suo terrore del padre e amore della madre prima che abbia inizio la favola edipica, così qui il Padre di *Affabulazione* vede prima-dopo contemporaneamente il momento della sua nascita e, nella particolare doppia logica del sogno, il momento della sua fine (o meglio della fine del testo):

► Busto di Sofocle, v secolo a.C.



PADRE
Ah!
Aiuto!
Aaaaaah!
Dove vai... ragazzo, padre mio!
La stazione, l'aggiò, la stazione... Aaaaaah,
ho i piedi qui, piedini di un bambino di tre anni.
Ragazzo che giochi, ragazzo grande!
Che viso hai? Lasciami vedere il viso! [...]
Voglio inseguirlo, mamma... Non c'è più [...].

Il sogno del Padre, che apre la tragedia, anche la fonda. La condizione tragica del personaggio consiste nel suo essere Edipo (*i piedini* di un bambino di tre anni) e insieme Laio («Padre: Ah!»); nell'essere inchiodato alla trinità familiare come condizione tragica ineliminabile della condizione borghese («voglio inseguirlo, mamma») e nel voler contemporaneamente condurre proprio qui, in questo spazio, l'essenza della sua ribellione e trasgressione: vedere e farsi vedere dal figlio nel momento centrale della creazione, quella in cui il sesso crea la vita oppure, con la masturbazione, la nega. L'epigrafe da Sade che si legge nel frontespizio: «Les causes sont peut-être inutiles aux effets», introduce il principio dell'*inversione* paradossale e della sospensione di senso che sovrintende al testo.

Se dunque non è qui il Figlio che deve *uccidere* il Padre ma il Padre che vuole *essere* il Figlio, il Padre non potrà che *uccidere il figlio* (senza raggiungere però l'ambita metamorfosi da vecchio a giovane); con un riferimento al mito, che indica nell'uccisione della vittima l'elezione a totem dell'animale sacro. L'inizio dunque sta nelle tenebre del tempo e la tragedia, come afferma l'Ombra di Sofocle, «finisce ma non comincia», fatta di «vicende un po' indecenti», «troppo difficile» (per gli spettatori di una società corrotta) e «troppo facile» (per i pochi lettori di poesia): parole che sintetizzano perfettamente il senso del «teatro di poesia» pasoliniano.

Affabulazione si svolge in otto episodi più un Prologo e un Epilogo, che segnano le tappe del percorso del Padre nel territorio della negazione o trasgressione o meglio nell'enigma, nella sfida alla ragione verso il mistero della vita (della morte).

2.2. Accumulare e ripetere: due e uno.

Il nome di Sade allude, oltre che all'inversione di un percorso del desiderio dal dopo (il Padre) al prima (il Figlio), all'operazione che caratter-

rizza il dilemma del rapporto tra potere e libertà: l'accumulazione e la ripetizione che strutturano *Le 120 giornate di Sade*, nelle letture di Blanchot e di Klossowski seguite da Pasolini, per sua dichiarazione.

Parlando infatti del film *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975) in un'intervista che di poco precede la sua morte, lo scrittore afferma: «Ma, oltre a Sade, ci sono dentro anche gli altri che hanno letto Sade, a esempio Maurice Blanchot; *Sade mon prochain* di Klossowski è un libro molto importante»¹². Del Sade di Klossowski Pasolini condivide la distinzione tra omosessualità, che si esercita all'ombra dell'istituzione, e sodomia, che invece rappresenta la principale forma di negazione del potere: perché, «pur essendo il *simulacro* dell'atto generativo, ne costituisce la derisione». La sodomia è «simulacro della distruzione che un soggetto dovrebbe attuare sopra un altro soggetto dello stesso sesso, attraverso una mutua aggressione dei loro stessi limiti. Esperimento su un soggetto dello stesso sesso, la sodomia è un simulacro di metamorfosi [...]»¹³. Come si vede, questa lettura sadiana di Klossowski contiene l'esatto schema della tragedia pasoliniana *Orgia* nonché del film dedicato a Sade. «*Salò* – prosegue Pasolini nella stessa intervista – è il mio film più crudele perché parla dell'anarchia del potere, dell'anarchia degli sfruttatori», anarchia condivisa dagli sfruttati: «Ma l'anarchia degli sfruttati ha la disperazione e l'idillio di quanto non si realizzerà mai. Mentre l'anarchia del potere si realizza con la massima facilità»¹⁴.

Il film di Pasolini ripete, di Sade, l'ossessione dei numeri, che accumulano e iterano, variando, la stessa "posizione" delle due figure centrali, della Vittima e del Carnefice; la prima che trae piacere dall'obbedienza e, con un termine che molto piace a Pasolini, dall'umiltà, la seconda che trae piacere dall'invenzione di un esercizio sempre più raffinato del potere e della coercizione.

Il numero scelto per la ripetizione è nel film il quattro: quattro i Signori, quattro le meretrici, diversi i luoghi dei supplizi (una struttura che ricorda *Le balcon* di Genet). Luogo chiuso, negazione del movimento e della libertà, ripetizione dell'identico, cioè della stessa pulsione di morte che anima le due figure opposte ma complementari dei carnefici e delle vittime, feticismo dei numeri che consentono razionali ripartizioni e giochi dell'intelletto: sono le basi strutturali di un pensiero, quello sadiano, che Pasolini condivide non solo nel film-omaggio ma anche nel teatro e specialmente in *Orgia* e in *Affabulazione*.

I protagonisti sono anche qui *due e uno*, seguendo questo schema, non antagonisti ma derivati da uno sdoppiamento dell'uno, dell'identico, del

soggetto: Uomo e Donna, Rosaura e Stella, Padre e Figlio, ecc. Sono figure, che seguono l'altro grande modello di questa costruzione di *Salò*, cioè la *Commedia dantesca*.

Come si legge in *Bestia da stile*: «La Dissociazione è la struttura delle strutture: l'lo Sdoppiamento del personaggio in due personaggi | è la più grande delle invenzioni letterarie»¹⁵. La dissociazione deriva dall'archetipo della lotta dell'Angelo col Diavolo, lotta drammatica ma non tragica perché, comunque finisce, è l'Angelo che vince, prima o poi. Questo archetipo avvicina, come abbiamo già detto, le tragedie pasoliniane alla forma delle sacre rappresentazioni e del dramma martirologico barocco, allontanandole dalla tragedia classica. E dunque, pur riproponendo la forma tragica ai nostri giorni, Pasolini fallisce il raggiungimento del modello greco a lui tanto caro.

«Opposizione non dialettica», precisa Pasolini, e ancora meglio:

Stabilita una profonda equivalenza tra Erinni e Sesso
è chiaro che tutto ciò ch'era stato superato
dalla Dissociazione, ritorna. Lo sdoppiato
ritorna umilmente unico. Tu ritorni in me, io ritorno in te [...]»¹⁶.

È quanto motiva il viaggio del Padre di *Affabulazione* verso il figlio; il desiderio di essere uno, di essere il figlio, di ricongiungersi con la metà della sua anima abbandonata tanto tempo prima. Quando era stato lui stesso figlio, nel sogno iniziale di essere «umilmente unico».

Non c'è dunque qui lotta per il potere, che guarda al futuro, come nell'*Amleto* shakespeariano con Fortebraccio che alla fine rende gli onori militari al principe vinto, o come nell'*Edipo re* sofocleo che viene scacciato dalla *pólis* consentendo la ricomposizione della linea ereditaria. Il movimento di questa tragedia moderna è all'indietro, rigorosamente regressivo, nostalgico di uno stato di immobilità e quiete, che è il nostro modo di pensare *l'uno*: prima della nascita nella condizione fetale, dopo la nascita in quella infantile e poi nella morte, che sono le tappe non dell'enigma bensì del mistero.

Questo percorso regressivo viene compiuto dal Padre di *Affabulazione* nelle seguenti tappe: un sogno rivelatore che congiunge passato e futuro (nell'epilogo, che analizzeremo a parte); una rivelazione che il sogno continua nel mite Figlio il quale quindi è lui l'oggetto del suo desiderio, o meglio *appetito vorace* (di borghese): «Sei proprio insaziabile - vuoi mangiare | anche con la mia bocca? Domani e in tutto il futuro», gli dice il Figlio¹⁷; l'incontro del Padre con la Ragazza e la sua gelosia ovvero desiderio di vedere il loro amore («La realtà non può essere detta

ma solo rappresentata. Come potrei ammetterne di esserne spettatore?»)¹⁸, che innesca il secondo tema, del guardare e dell'essere guardati; da qui la tappa successiva, di mostrarsi al Figlio in quella che la psicosi chiama la prima scena, cioè nell'accoppiamento Padre-Madre; ma la donna si rifiuta. Non resta al padre che retrocedere e mostrarsi nel gesto infantile della masturbazione (che con Onan nega la riproduzione) nel tentativo di sottrarsi al ruolo di padre e passare a quello di figlio: «Sono io, non tu il povero bambino mendicante, | che non sa cosa sia la giovinezza e i suoi amori |, perché deve ancora provarli: | ed è umiliato dalla sua fecondità | come se fosse una colpa e un'esclusione»¹⁹ (nelle parole del padre al figlio con molte successive variazioni). Segue, dopo il desiderio di essere guardato, quello di guardare il sesso del figlio, ma il figlio si rifiuta di trasgredire, di «passare ogni limite» e si lascia acciuffare, aderendo al desiderio paterno di morire: «uccidi, uccidi il bambino | che vuole vedere il tuo cazzo!»²⁰.

Il dramma dunque si svolge in una continua centralità del «vedere» in senso attivo e in senso passivo, e questo rimanda alla metateatralità del sogno, rimanda al cinema e alla funzione dello scrittore che, come il pittore nelle *Meninas* di Velázquez, sta dentro e fuori il quadro, lo guarda ed è guardato. Segue nel testo la rivelazione espressa dall'Ombra di Sofocle, ora in scena come personaggio («visitatore», lo definisce Ronconi)²¹: il Figlio non è un enigma che si scioglie con la ragione, egli è un mistero:

Dimmi tu! A cos'è servito, al mio Edipo
risolvere l'enigma? A prendere il potere?
L'ha preso e l'ha perduto.
E questo io voglio sottolineare, l'ha perduto
senza aver saputo nulla del mistero²².

L'enigma si risolve, il mistero si conosce, cioè, come dice il Padre, si patisce nella vita (nella differenza tra ideologia e passione).

Segue (settimo episodio) un incontro tra il Padre e la Negromante: allusione non ad Ariosto come qualcuno pensa, ma all'*Illusion comique* di Corneille per l'affinità tra le due situazioni (un padre che cerca il figlio e lo vede per magia). In Pasolini la Negromante gli mostra il figlio attraverso una palla di vetro, così creando, ancora come nelle *Meninas*, una situazione metateatrale di guardare (il figlio) essendo guardati (sia dalla Negromante che dal pubblico).

Nell'ottavo e ultimo episodio tutto precipita: il Padre guarda dal buco della serratura l'amore del Figlio e della Ragazza (equivalente degra-

unica strada che il vecchio trova per ingoiare il nuovo: ucciderlo per possederlo.

Si capisce meglio a questo punto finale della tragedia, la battuta del Figlio sulla insaziabilità del Padre, già citata: «Sei proprio insaziabile – vuoi mangiare | anche con la mia bocca?»; e la speculare attitudine del Padre a vomitare, nel racconto della Madre (figura del tutto marginale e di semplice appoggio), che così descrive la malattia del Padre: «Si spoglia nudo, al buio, sta delle ore | nudo sul pavimento [...]. Tiene sempre gli occhi chiusi | e se apre gli occhi vomita»; confermata dalla battuta del Padre: «e non può tenere | gli occhi aperti, per non piangere e vomitare»²⁴.

Mangiare e vomitare, gesti simmetrici e polivalenti: segni della regressione alla prima infanzia, segni di desiderio di ingoiare la vittima come supremo atto d'amore, in un cannibalismo rituale che trova il suo archetipo mitico nel pasto dei propri figli allestito da Medea e che trova il suo studioso, tra gli altri, in Freud di *Totem e tabù*, dove si parla della proibizione dell'incesto, del totem, dell'ambivalenza dei sentimenti verso l'animale totemico e del ritorno infantile del totemismo²⁵. Mangiare e vomitare indicano nel Padre il desiderio di assumere il Figlio e di restituirlo da sé, come sua creatura. Ed è molto probabile che lo stesso valore abbia, in *Porcile*, il corpo di Julian divorato dai maiali, che esaudiscono il suo desiderio di sparire²⁶; non morire ma essere presente e invisibile, come il corpo del Dio e come quello di Orfeo che, sbranato dalle Furie, concima la terra e da essa continuamente rinasce come un suo frutto.

La struttura di *Affabulazione* allinea i suoi temi: il sogno rivelatore e anticipatore, la distinzione dei due campi, dei miti figli e dei voraci padri, la sottrazione al principio dell'eredità del regno (ma qui borghese), il cannibalismo come ricerca di unità e, nell'aspirazione a ritornare *uno*, la ricerca sia della suprema libertà che del supremo amore.

2.3. Epilogo: un buco della serratura e una stazione dismessa.

Ricordiamo il Prologo:

Questa tragedia che finisce ma non comincia
fino al momento in cui riapparirà la mia ombra.
A quel momento le cose cambieranno;
e questi versi avranno una loro grazia,
dovuta, stavolta, a una certa loro obiettività²⁷.

Versi che alludono alla riapparizione dell'Ombra nel sesto episodio, centrale perché spiega la differenza tra enigma e mistero, cita l'Edipo sofocale.



▲ Egon Schiele, *Doppio ritratto*, 1913. Linz, Lentos Museum.

dato e rovesciato della "prima scena" freudiana) e si appresta alla soppressione del Figlio:

Ma ecco, il momento dei baci
sta per scadere, dolcemente e giustamente.
Io prendo di tasca il coltello
che ti ho donato e tu mi hai così ben restituito.
Ci sono epoche nel mondo
in cui i padri degenerano
e se uccidono i loro figli
compiono dei regicidi²⁸.

Così la tragedia si congiunge alla sua fonte sofoclea, il regicidio del padre Laio, ma nella sua versione rovesciata, l'eliminazione del figlio:

cleo e infine esalta il teatro come privilegiato mezzo di rappresentazione della realtà (e quindi di penetrazione o esperienza del mistero); perché qui la parola da scritta passa a essere pronunciata e rappresentata da un corpo vivente, attraverso il quale la poesia vive. Qui sta l'obbiettività, e la grazia del dettato, promessa dal Prologo: «e questi versi avranno una loro grazia, l'ovuta, stavolta, a una certa loro obbiettività»²⁴.

Non si tarda a capire che l'Ombra di Sofocle svolge, nella tragedia pasoliniana, la stessa funzione dell'oracolo in quella sofoclea²⁵.

Nell'Epilogo la scena cambia completamente: il tempo precipita all'oggi, il Padre si trova in una stazione fuori uso, e parla con vari interlocutori: un mendicante, un ferrovieri, il suo amico Cacarella e lo Spirito del Figlio, che sembra simmetricamente richiamare l'Ombra di Sofocle del Prologo. Così Pasolini rappresenta il *dopo*, il tempo della resa dei conti e dell'espiazione nella tragedia, in generale, qui invece tempo della distanza, dell'ironica riflessione e, come vedremo, anche del cinema, quindi di Pasolini in *fabula*.

Il tempo è dunque passato, il Padre ha ucciso il Figlio, ha espiato con la galera: ora il destino rivela il suo senso, la stazione del primo sogno riappare e dovrebbe spiegare il mistero di quel destino. Mentre nel primo sogno la stazione poteva significare il mezzo di un viaggio (le tappe del Padre verso-contro il Figlio), quindi significare anche il testo della tragedia nel tragitto tra inizio e conclusione; qui, nella stessa stazione ma fuori uso, il viaggio si conclude e insieme la rappresentazione si conclude. Nel ridicolo dei giorni nostri, nella riflessione sulla tragedia greca che ora mostra la sua inattualità nel miserabile mondo borghese; in una vicenda edipica che finisce in tribunale, in una stazione dove nessuno parla, e che ospita solo mendicanti e girovaghi²⁶.

L'epilogo di *Affabulazione* designa la perdita del sacro, la desacralizzazione del mondo moderno; indica una caduta, che doppia la caduta di Edipo (da re a girovago, da acuto interprete a cieco) ma anche quella del testo pasoliniano, dal sublime (dei versi, della poesia) ad altre forme di espressione che il mondo desacralizzato offre, il cinema per esempio. La prima battuta dell'Epilogo spinge ad insistere sulla mondanizzazione del tragico nel ridicolo quotidiano e borghese. Come si legge:

PADRE

C'è sempre, nell'eroe di una tragedia,
l'ora in cui egli è un po' ridicolo
e perciò fa pietà. Io [...] ho guardato
attraverso il buco di una serratura; ecco
la mia azione ridicola [...]»²⁷.

Un'azione ridicola come altra faccia di un'azione tragica, se nella battuta successiva il Padre racconta (abbandonando la mimesi e adottando temporaneamente la diegesi) come avvenne la sua irruzione nella stanza del Figlio per finalmente svegliarsi dal sogno, come avvenne il suo contatto col sesso del Figlio e la scoperta che «il suo mistero era rimasto intatto».

Perché il mite, passivo Figlio si sottrae al Padre anche a rischio di morire? L'ipotesi proposta da Ronconi che la prima idea fosse per Pasolini quella di una rappresentazione metaforica della lotta di classe tra il borghese-Padre e il proletario (o piccolo-borghese) Figlio (anche terzomonista) ha qui, nella pertinace sottrazione del giovane alle lusinghe del vecchio, una sua base. Tuttavia, nel corso della scrittura, Pasolini sembra abbandonare questa idea, o forse accantonarla, seguendo il suo demone della contraddizione, che lo portava ad affermare principi differenti e a sostenerli fino alla loro assoluta inconciliabilità. Il Padre, in queste battute finali, afferma di non essere un *voyeur* bensì un regicida; un personaggio tragico decaduto a causa di un'azione ridicola, quella di guardare dal buco della serratura il corpo amoroso del Figlio. Mentre la Madre, che si impicca come Giocasta, resta un'eroina di tragedia senza guadagnare per questo un ruolo di rilievo²⁸.

Ma il momento o il gesto della caduta nel ridicolo del Padre chiama in causa un altro personaggio, quello dello stesso Pasolini, il cineasta, cioè colui che «guarda dal buco della serratura» e per questa via entra nel testo proprio come il pittore delle *Meninas* entrava nel quadro mentre lo dipingeva. Pasolini che spia da un pertugio, Cacarella, nome da film neorealista, la stazione dismessa, tutto ci conduce al cinema: al regista che gira il film e lo fissa come visione, nella stazione ferroviaria che rappresenta un archetipo cinematografico. Non era girato in una stazione parigina dismessa il *Processo* di Kafka nella versione di Orson Welles, il grande regista che appare in questa parte nel cortometraggio di Pasolini *La ricotta*²⁹?

E non era Kafka l'autore di quella *Lettera al padre*, testo che dà voce al figlio proprio come Pasolini dà voce al Padre in *Affabulazione* e al figlio Julian in *Porcile*, ambientato in una situazione e in un luogo non tanto lontani da quelli kafkiani? E Orson Welles nella *Ricotta*, non dice i versi di Pasolini che sembrano tagliati su questa (e le altre) tragedia? «Io sono una forza del passato. | Solo nella tradizione è il mio amore?»³⁰. La tragedia si chiude, per il lettore, su queste domande. Per la rappresentazione, il testo si chiude con la battuta esplicativa del Padre e col suo desiderio di ricominciare tutto da capo, come nei miti, che si ripetono, variando ogni volta che qualcuno li racconta o li rappresenta:

La sinossi del rapporto tra padre e figlio
con cui ho concluso il mio affabulare solitario
vale proprio per il presente reale;
e il futuro imprevedibile che mi ha armato la mano
è proprio questo, del decennio che viviamo.
Esso ha fatto decadere il passato
e prematuramente, domina gli uomini.
Gli uomini lo vivono con inconsapevolezza,
sentendolo in realtà piuttosto come morte
di valori passati che come nascita di nuovi [...].¹⁹

L'epilogo, ambientato al presente di Pasolini, ne riassume l'ideologia finale. Ma, dal punto di vista della tragedia, la conclude in modo aperto e problematico, o contraddittorio, o doppio. Quando è che il Padre sogna? Quando inventa il percorso verso il Figlio, o quando lo guarda dal buco della serratura o alla fine, quando sogna la stazione ferroviaria: quando pensa il teatro o quando guarda la realtà con l'occhio limitato ma potenziato del cinema²⁰?

3. Luoghi e parole.

Il Pasolini cineasta è – credo si possa affermare – uno straordinario inventore di luoghi, cercati come corrispondenti reali delle sue visioni e della sua ideologia: principalmente quella che considerava i due mondi differenti da quello borghese come gli unici portatori di innocenza e di bene: il proletariato metropolitano e, dopo la sua omologazione ai piccolo-borghesi violenti e feroci, il Terzo Mondo africano, medio orientale, in particolare indiano.

Sono i mondi che suppliscono ai luoghi mitici della giovinezza, Casarsa e il Friuli, poi Roma, nella città-campagna delle borgate, prima di diventare, nella geografia sentimentale dello scrittore, luogo di violenza e anche di persecuzione. Lo spazio è centrale soprattutto nel cinema, nell'ambientazione dell'arcaico, in *Medea* e *Edipo re* oppure, come in *Uccellacci e uccellini*, nell'ambientazione di un viaggio che è soprattutto mentale. Là dove altri giravano al massimo dei documentari, Pasolini ambienta film di finzione seppure costruiti su modelli fornali che presuppongono il possesso della verità, come la parola, l'allegoria, l'esempio, oppure il possesso di credenze ampiamente diffuse, come il mito. Anche



► Una scena del film *Edipo Re*, regia di Pier Paolo Pasolini, del 1967.

il teatro, pur quasi sempre privo di didascalie esplicite che descrivono i luoghi dell'azione (o meglio non-azione), si pone in modo originale nel panorama contemporaneo, che costruiva i palcoscenici secondo spazi astratti, oppure utilizzava lo spazio "vero" dell'architettura cittadina (le piazze), oppure proponeva modelli architettonici (come il *Calderón* pasoliniano messo in scena da Ronconi).

Pasolini ignora ogni sollecitazione del teatro contemporaneo e, come abbiamo visto in *Affabulazione*, crea spazi funzionali alla parola oppure al senso della visione. Spazi inattesi e incoerenti, che accompagnano le sue trasgressioni della logica; come l'Epilogo di *Affabulazione* nella stazione ferroviaria fuori uso. Spazi classici si trovano in *Pilade*, nei vari luoghi della città di Argo: davanti all'ex Palazzo reale, nel parlamento, nel tribunale, in una montagna. In *Calderón* lo spazio aderisce ai tempi, la stanza di Rosaura, la reggia e la torre di Sigismondo; *Orgia* procede rigorosamente nello spazio chiuso del rapporto sadomasochista; *Bestia da stile* al contrario nello spazio aperto di una città che aspetta e fallisce una rivoluzione (*Praga*). La villa di *Affabulazione* e di *Porcile*, che ricompare in *Teorema* e nel film *Salò*, avvicina anche in questo senso questi testi e sottolinea una dissonanza tra quel luogo di agio borghese e di vacanza che la villa rappresentava in passato e l'attuale sua funzionalità ai giochi del Potere sessuale, che "figurano" quelli dell'economia e della politica.

La villa di *Teorema*, che accoglieva il mistero, il sacro di un'apparizione stupefacente di pura bellezza, si deforma in *Salò*, dove la chiusura e i confini segnano lo spazio in cui le posizioni sadiane sono usate dalla trasgressione fascista come corruzione. Qui infatti le vittime, che erano i figli nelle tragedie oppure i giovani proletari in altri film, sono costrette al ruolo di complici: «il piacere di essere umiliati non ha fondo: l soprattutto quando ci si considera innocenti»¹.

Rispetto al suo primo teatro, *I turcs tal Friûl* e *Nel 46!* dove abbandono le didascalie esplicative, Pasolini sembra imporsi un percorso verso l'essenzialità della visione, verso il suo carattere simbolico, verso il *centro buio*, un «gego tenebroso», che non può dimenticare le ferite della storia. Come si legge in questa battuta di Rosaura in *Calderón*: «La mia vera vita non si svolge in una reggia, l né in una torre, né in una casa piccolo-borghese: l mia vera vita si svolge, in realtà, in un lager, in un gego tenebroso»².

Dopo le prime prove teatrali, le tragedie mancano di indicazioni di luogo e tempo – o le usano ma implicitamente, all'interno del dialogo – proprio in misura inversa alla funzione progressivamente più invadente

della parola nella quale lo scrittore vorrà che il suo teatro principalmente consista. Nelle tragedie spazi e parole incrociano i loro destini: e mentre gli spazi perdonano via via il loro primitivo carattere referenziale per diventare luoghi simbolici del tema principale, il dialogo drammatico, che all'inizio proponeva il dilemma e, classicamente, la competizione, la gara degli argomenti, l'agone, perde via via questi caratteri e va verso il monologo, specialmente utilizzato in *Bestia da stile*.

Ma il processo di logoramento del dialogo comincia con *Affabulazione*. Due esempi: nel primo episodio la Madre dice: «Allora [...] ti lascio qui solo ai tuoi monologhi»; nel secondo episodio il Padre dice: «Sento le lacrime e il vomito l venirmi insieme agli occhi e alla bocca; l per pietà, lasciami vomitare solo. l Lo sai che da un po' di tempo l faccio dei monologhi?»³.

Sono due momenti essenziali, il primo che sottolinea la solitudine del personaggio e la sottrazione della donna alle sue fantasie; il secondo che allude a un sottile rapporto tra parlare (comunicare oppure no) e vomitare (ingoiare ed espellere).

Nel sesto episodio di *Bestia da stile* il Coro riassume, nella poetica tragica di Pasolini, l'acquisita consapevolezza che la forma equivalente al suo pensiero non è più il dialogo bensì il monologo:

Cosa diciamo noi, al nostro poeta,
noi, da contadini e piccoli borghesi divenuti tutti
aristocrazia operaia? [...] E questo atto della tragedia
dunque,
non può consistere in altro che in due monologhi:
il monologo degli operai
e il monologo del poeta
– uno dopo l'altro⁴.

Così, nello stesso senso, in *Orgia* il linguaggio del corpo ha la meglio sulla parola: «UOMO Come prima mi ha parlato la lingua della carne l (i geroglifici così facilmente decifrabili l delle piaghe e dei lividi sul tuo corpo [...])»⁵. Quindi attua quello cui tutti i personaggi pasoliniani aspirano, la sua morte, ma travestito da donna, finalmente *uno*; morte per impiccagione come la Madre di *Affabulazione* e come il suo modello Giocasta.

4. Modelli e fonti: «La serata a Colono».

Dal punto di vista della parola, *Affabulazione* sembra annunciare una rinuncia al dialogo e quella prevalenza dei monologhi che caratterizzano

Bestia da stile; dal punto di vista tematico, il suo nucleo tragico si svolge in relazione ad altre varianti del rapporto padri-figli: *Porcile* (teatro e cinema), *Edipo re* e *Salò* (cinema), dove si consuma il tema dei Figli e dei Padri fisiologici e storici (il fascismo e i forni crematori, macchia indelebile che grava sulla seconda metà del secolo come inestinguibile colpa). In questo senso, anche con *Affabulazione* si annuncia in Pasolini il tempo della disperazione e della rinuncia a comprendere o giustificare gli eventi della storia.

Se dunque il precedente incontro col mondo tragico greco, cioè la traduzione della trilogia *Orestiade* di Eschilo (1960), «vista come una vittoria della ragione sull'istinto»¹, segnava una volontà ottimistica del giovane poeta, la sua tetralogia dei Padri, come vogliamo chiamarla, segna la sconfitta di una fede nella ragione e segnala, al contrario, con lo scandalo della storia, l'impossibilità di capirne moventi, finalità, progetto. Un'analisi delle fonti tragiche di *Affabulazione* ci conduce in un terreno molto coltivato e altrettanto devastato: nel senso che le molteplici fonti sono usate e cancellate, accumulate e prosciugate, fino a scomparire in una visione finale che è solo pasoliniana. Questo accade sia per le fonti classiche che per quelle novecentesche, tutte conosciute da Pasolini ma in egual modo sepolte sotto una proliferazione di immagini e situazioni assolutamente originali. Modelli primi sono quelli classici: l'*Alceste* di Euripide, dove un padre si rifiuta di morire per un figlio, e l'*Edipo re* di Sofocle (che perciò compare in *Affabulazione* come personaggio).

Ma, come per tutti i testi novecenteschi che rielaborano il mito di Edipo, i modelli classici sono assorbiti anche in Pasolini dalla prestigiosa lettura freudiana, che conferisce al mito un valore definitivo per dire la condizione generale dell'uomo moderno, condannato a rimuovere l'amore per la madre e la rivalità col padre e insieme condannato a subire l'invidia paterna nella simbolica eredità del regno. La lettura freudiana conferisce al mito edipico un ruolo centrale nella formazione dell'uomo occidentale, destinato a conoscere nell'infanzia il desiderio totale e polimorfo (desiderio perciò di umile innocenza in Pasolini) e insieme destinato a considerare quel primo impulso una colpa e quindi a nasconderlo.

In *Affabulazione*, all'influenza di Freud (un Freud rovesciato come abbiamo visto, e quasi parodiato) sarà da aggiungere quella dell'altro teorico della moderna psicoanalisi, Carl Gustav Jung, secondo quanto vi si legge:

PADRE

Perché, le pare che Freud e Jung non si siano occupati dei padri?

NEGROMANTE

Sì, ma quando questi padri erano figli.

PADRE

È vero che io son, per mio figlio, padre.
Ma io per me stesso sono un figlio.

Jung è citato anche nell'epigrafe alle poesie presenti nella sceneggiatura di *Medea*, con la sua frase: «Forse un frammento di quel vero *l'amor di Dio* che dal quindicesimo secolo è scomparso dalla coscienza?».

Da Jung Pasolini deriva il riconoscimento dell'influenza del mito sulla formazione dell'universo fantastico collettivo e personale, di cui la visione del reale non è che pallida ombra: «La fantasia crea giorno per giorno la realtà. A questa attività non so dare altro nome che quello di fantasia»². Principio che si applica perfettamente a Pasolini, alla sua continua commistione di fantasia e realtà, all'uso ricorrente del tema edipico, sempre però variato a seconda delle diverse sollecitazioni fantastiche.

Da Freud deriva invece la collocazione nel mondo familiare borghese della nevrosi edipica, che gli servì ad assestarsi la sua propria condizione di figlio rivale del padre e innamorato della madre; come mostrano non tanto le tragedie quanto il film, *Edipo re*³. Ma il vero tema che funziona da ponte tra Pasolini e Freud è il tema ricorrente e centrale del sogno, spazio-tempo ovvero scena in cui la rimozione parla, come un residuo archeologico sepolto che aspetta di essere portato alla luce. Freud scopre e teorizza il complesso edipico a partire dalla *Interpretazione dei sogni* (1900); il sogno collega il presente e il passato delle fonti pasoliniane. Pasolini pone il sogno al centro del suo mondo teatrale, anche utilizzando un'altra fonte, forse a lui perfino più congeniale, cioè *La vita è sogno* di Calderón, col suo esplicito coinvolgimento del tema del Potere nella rivalità per il trono e nel desiderio del padre di disfarsi del figlio. Invenzione barocca e cattolica è l'inganno del sogno, la confusione tra sogno e veglia che dovrebbe bloccare in Calderón la legittima successione al trono; ed è proprio questa confusione, che svaluta l'esperienza della realtà, a influenzare Pasolini.

Dopo le fonti classiche, contano dunque per *Affabulazione* quelle fonti letterarie che fondano la modernità nel senso di indicare il difficile processo dell'individuazione: l'*Amleto* in primo luogo, che Freud legge alla maniera edipica⁴; e contano le successive versioni novecentesche: la traduzione di Friedrich Hölderlin *Edipo il tiranno*, il ripensamento del mi-



▲ I partecipanti al X Congresso di psicanalisi tenutosi a Weimar nel 1911. Tra gli altri si riconoscono Sigmund Freud (al centro con la barba) e Carl Gustav Jung (poco più a destra verso il basso).

to condotto da Hugo von Hofmannsthal in *Edipo e la Sfinge* (1906) e, tra i francesi, gli Edipi di André Gide (1931) e Jean Cocteau (*La macchina infernale*, 1934), versioni parodiche che tendono a smontare la colpa e a mostrare, freudianamente e amleticamente, la legittimità dell'uccisione paterna e dell'incesto. Cocteau gioca col mito, come aveva fatto con quello di Orfeo: all'inizio Laio appare, come il Padre di Amleto, sugli spalti di Tebe, non visto né da Giocasta né da Tiresia; nell'atto II, la Sfinge si innamora di Edipo e gli offre la soluzione dell'enigma; nell'atto III, Edipo e Giocasta si raccontano i sogni-incubi che significano il loro incesto. Come si vede, le versioni novecentesche non prescindono dal sogno, equivalente dell'oracolo classico, divenuto, ora, con la psicoanalisi, un messaggio dell'inconscio, una voce di quanto i personaggi sanno ma non vogliono ammettere.

Ma il testo più vicino ad *Affabulazione* è *Edipo e la Sfinge* di Hofmannsthal per via dell'evidente ricorrenza del sogno come situazione dei due antagonisti, che qui – sia pure senza conflitto esplicito – sono Edipo, che prende possesso del regno, e Creonte, che non vi riesce; tutti e due parlano quasi in uno stato di sonnambulismo, vivono tra realtà e cupi malati sogni. Hofmannsthal è, come Pasolini, influenzato da *La vita è sogno*, su cui lavora a varie riprese tra il 1904 e il 1921, quando completa il suo rifacimento intitolato *La torre*.

Tra Edipo che sogna «il sogno della vita» e gli altri non c'è in *Edipo e la Sfinge* conflitto, nel senso che quanto avviene trova nel sogno la sua giustificazione, come di un desiderio inconscio che si avvera: «EDIPÒ In pieno giorno mi risvegliavo da un sogno | dopo un altro sogno di cui più non avevo | memoria [...]»; «CREONTE [...] Eppure | sogni immensamente ripugnanti. Vieti sogni, torbida pesantezza nelle membra [...]. Sogno maledetto. | E in me non ritrovo | il volto dell'uomo sconosciuto»; il Mago [figura simile alla Negromante pasoliniana]: «Il mio demone mi afferra. Maledette le mani | che dal sacro sonno mi strapparono [...]»; Tiresia: «è dentro a un sonno eppur non dorme»; e Giocasta così saluta Edipo nel tripudio amoroso finale: «Sono la tua creatura: nel sonno | mi hai gettata come dentro a un fuoco e là | mi hai rigenerato anima e membra».

Edipo di Hofmannsthal ha molti tratti del Sigismondo calderoniano: «Pensavo di scongiurare il padre e di ottenere una torre, un pagliericchio e pesanti catene»; ma il suo Laio, tracotante vecchio che il figlio incontra al fatale trivio, ha la smisurata invidia del Padre di Pasolini, nel dialogo che sottolinea il conflitto tra due generazioni: «LAIO Troppo giovane è il tuo sangue... Così mitemente io non punisco. | Voglio veder soffrire il tuo volto sfrontato | ma alla luce del giorno. EDIPÒ Che sa il tuo vecchio cuore della mia orrenda pena?». Commesso il patricidio si chiede: «Perché mi assale la demenza orrenda | di pensare che si tratti di mio padre?»; consapevolezza poi rimossa, ma già annunciata dalla Pizia: «Voglia d'uccidere | col padre hai soddisfatto, e con la | madre voglia d'amplesso, così è sognato | e così avverrà». Questa profezia iniziale, che anticipa quanto avverrà e lo considera già avvenuto, equivale al sogno iniziale di *Affabulazione*, che annuncia la stazione ferroviaria e la confusione padre-figlio.

Nel dramma di Hofmannsthal il conflitto sul potere si svolge solo in Creonte, che non riesce a raggiungere la Sfinge e a diventare re. Ma anche in Pasolini manca tra i due antagonisti la competizione politica, mentre l'essenza del potere, ossia dell'aggressività paterna, si manifesta nella

sessualità, nella sua invidia della giovinezza e della sua creatività anche nel senso del "generare". Freud viene letto da Pasolini, come abbiamo visto, in versione sadiana, perché il Padre si mostra nell'atto trasgressivo e anticonenzionale dell'onanismo.

Ma, poiché questa ricerca delle fonti di *Affabulazione* è sostanzialmente solo un processo indiziario, sarà lecito proporre ora una fonte non per la sua somiglianza bensì per la sua differenza dalle letture pasoliniane di Edipo. Una fonte che autorizza a sospettare un dialogo sotterraneo tra due scrittori amici-nemici, un confronto solidale e insieme reciprocamente sospettoso: cioè *La serata a Colono* di Elsa Morante, "parodia" compresa nella raccolta *Il mondo salvato dai ragazzini*¹¹, pubblicata nel 1968, esempio parallelo e differente, dunque, di un «teatro di poesia». I due scrittori condividono l'impegno sulla parola da comunicare, il rifiuto della "produzione" istituzionale, lo sguardo a un passato remoto che diventa attuale nel rifiuto dell'attualità, la "crudeltà" nel senso attudiano di necessità e di rigore, che non consente scappatoie alla coscienza dello spettatore. Un confronto tra *Affabulazione* e *La serata a Colono* non chiama in causa connessioni intertestuali ma un comune sentire, intorno a due nuclei: lo scandalo della storia, la ricerca dell'innocenza nell'umiltà dei ragazzini.

Anche *La serata a Colono* della Morante ha un nucleo generativo nel sogno, ma questa volta in uno di quelli compresi nel suo *Diario 1938*¹², libro unico nel nostro panorama letterario, che riferisce, in modo simile a un almanacco popolare, i sogni della scrittrice, sogni rivelatori ma di altre verità, di un mondo immaginario che si alimenta di una psicologia, di una mente che si analizza, di una scrittura che collabora a comunicare le più assopite voci dell'anima. Uso *anima* nel senso dostoevskiano di una sfida continua all'ordine del mondo e di una contemporanea corsa al rischio estremo di rivelare il proprio lato "idiota" o "innocente" o - che è lo stesso - la propria compromissione col male.

Troviamo, nel libro dei sogni della Morante, molti temi della sua scrittura che non sono ancora temi ma movimenti della fantasia, nel lontano punto della loro nascita, come ritmo di un sentimento e percezione della propria persona, primo personaggio di un favoloso mondo da raccontare.

Leggiamo il sogno del 25 febbraio 1938, dedicato alla morte di Franz Kafka:

Nessuno pareva badare al fatto che là, contro la stessa parete della biblioteca c'era un letto, o meglio una culla [...]. In quella culla lussuosa moriva Franz Kafka [...] Kafka esce dalla sua culla. È alto, tutto vestito di un abito borghese scuro [...]. Po-

vero ragazzo, ti riconosco, sei proprio come nella fotografia [...]. Vedo ora che sul suo vestito scuro hanno posto una vesticciola da ragazza, sbottonata dietro e piuttosto corta e larga [...] di cretonne ordinario. Lui sta fermo in piedi, e lascia fare. Ora gli mettono la benda sugli occhi, la riconosco, guarda, è quella striscia di seta nera sfilacciata che a volte adopero per stringermi i capelli [...]. È arrivato quel momento spaventevole. *Fra poco avrà la morte [...]*

Si tratta di una singolare anticipazione della *Serata a Colono* di trent'anni dopo: messa in scena questa volta di un'altra morte, quella di Edipo, nella quale però identica è la rappresentazione del violento mondo della storia e delle istituzioni. Per un singolare gioco della fantasia, pari in libertà ai giochi del sogno, la vesticciola indossata da Kafka diventa nella tragedia un personaggio, è la figlietta Antigone qui chiamata Ninetta, sdoppiamento del padre e suo alter-ego innocente e sublime.

Edipo rappresenta anche la scrittrice, se dobbiamo dare credito a quella «benda sugli occhi» di Kafka, che torna come benda bianca che copre il capo e gli occhi insanguinati di Edipo nella *Serata a Colono* e che, nel sogno, altro non era se non un nastro per capelli della sognatrice. Tale coinvolgimento è, prima che psicologico, storico: perché della morte di Kafka, ebreo cecoslovacco, come di quella del suo Edipo ricoverato in un «corridoio attiguo al reparto Neuro-deliri» nell'anno 1960 della *Serata a Colono*, la scrittrice si sente pienamente responsabile.

Il dramma-poesia della Morante attualizza il mito in forma di "parodia" e propone la centralità del rapporto Edipo-Antigone, una ragazzetta che già sembra proiettata verso il (futuro) dissidio con Creonte per la sepoltura del fratello: già portatrice di leggi del cuore contro quelle dello Stato o della Storia; già proiettata nei futuri personaggi femminili della scrittrice, innocente ragazzina, e madre inconsapevole, di quelle destinate a salvare il mondo con la loro *umiltà* (termine caro sia a Pasolini sia alla Morante), come Ida della *Storia*.

Antigone della Morante non ha echi brechtiani ed è lontanissima da quella di Christa Wolf. Forse è vicina invece al suo lontano modello greco, perché la coppia del Padre e della Figlia manifesta un rapporto sublimante, che trasforma l'origine incestuosa in amore assoluto. Siamo a Colono, all'ultima stazione del loro viaggio, in una fuga dalla luce solare, nel buio delle Furie «figlie della notte»; e l'ultima stazione è in un moderno ospedale, luogo di reiezione, con barelle, cinghie di contenzione per i folli, medici che sperimentano sugli indifesi; con un «coro dei ricoverati» che continuamente scandisce brevi minacciosi ossessivi ordini: «Ossa staccate [...]. Mostri la tessera [...]. Bisogna trasformarsi tutti

in macchine per uccidere [...]»¹⁴. Questi ordini sono tratti anche da quelle *Istruzioni alle reclute* che negli stessi anni l'attore Carlo Cecchi utilizzava per addestrare gli attori del Granteatro al *Woyzeck* di Büchner; stesso questo probabilmente influente sulla *Serata a Colono*, specialmente per la presenza persecutoria del Dottore, sillabante «fantoccio di legno» che si presta a trasformarsi nel RE, figura del potere nel territorio delle Erinni, ovvero le Benigne, o Furie, o Insulto, o Paura, tutti nomi che distinguono «le sante figlie dell'oscurità»¹⁵.

Edipo e Antigone irrompono nel mondo penitenziale dell'ospedale, nell'allucinazione di una notte di violenza (poetica) e di rivelazione. Edipo entra in scena in una barella «legato con cinghie di contenzione [...] Ha la fronte e gli occhi avvolti in garze, insudicate, verso l'orlo, da qualche piccola macchia di sangue»; è un Edipo perseguitato da LUI, da un sole maledetto, sbronzato, fanatico. Questo Edipo ripete quell'immagine di Kafka sognata tanti anni prima dalla Morante; attraverso, credo, la sua *Lettera al padre*, testo cardine di molta letteratura novecentesca perché pone in conflitto la fragilità dello scrittore (non solo il Kafka storico ma chiunque scelga di scrivere il mondo anziché viverlo) e la forza, la violenza – amata e invidiata – del Padre, colui che genera vita e perciò la rappresenta con tutta la forza di un bene odiato-amato che il Figlio non possederà mai.

Kafka ritorna nella Morante e queste tracce ci inducono a considerare la sua *Lettera* come il sottotesto sia della *Serata a Colono* sia di *Affabulazione*. Fonte comune, non dichiarata e forse inconscia, la lettera di Kafka è lo sfondo brumoso da cui emergono i due testi teatrali della Morante e di Pasolini, diversi tra loro ma che vedono la tragedia del nostro tempo nel conflitto di generazioni, nella tragica condizione dei figli dei fornaci crematori di Buchenwald e poi della bomba atomica, i cui padri sono a loro volta figli dei ghetti mitteleuropei, figli odiatori dei padri ma nello stesso tempo a loro indissolubilmente legati¹⁶, in «questo cupo dolore nascosto nella vita», come scrive la Morante citando Hölderlin¹⁷.

La tragedia della Morante si svolge in una delle «corsie degli ospedali deliranti», quella di *Affabulazione* in una villa della borghesia italiana; entrambi sono però luoghi di accoglienza di reietti. La villa ambienta il conflitto Padre-Figlio, l'ospedale il tragico conflitto tra il discorso dell'amore assoluto e luttuoso della figlia Antigone, Ninetta, e quello razionale, alto e disperato del padre Edipo: due personaggi solidali tra loro.



► Ritratto fotografico di Hugo von Hofmannsthal nel 1905

nel mondo della penitenza e del potere, si potranno continuare con le differenze tra *Affabulazione* e *Storia, la tragedia buia dell'amore materno e della incolmabile colpa*, due stili di scrittura; quello della Morante annuncia il forte padrone del mondo della storia; quello di Pasolini non rinuncia al tono della dizione letteraria, alle citazioni da intepretare, alle affermazioni da dividere o rifiutare.

Semplificando all'estremo: quella della Morante è scrittura del linguaggio d'amore e della sventura, che appartiene al femminile, quella di Pasolini non riesce a sciogliersi dai legami della cultura, che vanificano in parte della tensione tragica, appellandosi invece all'attenzione intellettuale del lettore. Entrambi colgono, nel presente, il pernacce di strutture arcaiche, magiche o mitiche, che parlano per segni, per tracce. Quello che appartiene alla visione tragica di Pasolini è la sua Grecia cinesografica non armoniosa ma ben presente; una Grecia che nel cinema diventerà orientale, come un agglomerato di borgate metropolitane invase da presenze e voci discordanti; un caos vitale ma segnato dalla prosa fine; un cimitero di cenci, un museo di maschere tragiche, un insieme di geroglifici che parlano la lingua di un inconscio collettivo sepolto e pronto a riemergere a ogni sonno, anche temporaneo, del pensiero, a sospensione della veglia.

Questo, diversamente da quelli della Morante, è il sogno di Pasolini: un universo di premonizioni in cui tutto è stato scritto e sepolto come dopo un terremoto sismico di spaventose proporzioni, sul cui terreno un sempre meno possibile edificare nuove costruzioni.

5. Conclusioni: nel teatro.

Il teatro di Pasolini è stato penalizzato da un generale pregiudizio di antiteatralità che lo ha tenuto a lungo fuori dai palcoscenici. Il pregiudizio poggia sull'idea, di un teatro che, per essere fuori dalla spettacolarità e dall'azione, sarebbe anche fuori dalla teatralità e raggiungerebbe una parte minima del consueto pubblico (borghese ma non sempre illuminato). Quel che Pasolini intende con la formula *teatro di poesia*, corrispondente al suo *cinema di poesia*, ha una coloritura in primo luogo polemica, contro quello "di prosa". Si rivolge al teatro dei suoi anni, borghese, allo spettacolo che occultava la serietà del rito teatrale, agli attori che decidevano e non capiscono, ai drammaturghi della chiacchiera e non delle idee, ai registi che intrattengono il pubblico solo con le tecniche del (volgare) spettacolo.

Il teatro di poesia rivendica la centralità della parola e quindi quella dello scrittore. L'aspirazione didattica è qui inizialmente molto forte, via via superata ed elaborata in una versione più aggressiva della funzione teatrale, più essenziale e meno assimilabile dalla società borghese. Nel corso di questa evoluzione, Pasolini pensò anche che l'istituzione teatrale fosse invasa dalla forma più grave di conformismo, quello di sinistra. Cosicché nell'Introduzione a *Bestia da stile* (la più politica delle sue tragedie, ma anche la più astratta, la più costruita su moduli arcaici, con una contraddizione - politica e arcaismo - che in Pasolini è consapevole e provocatoriamente esibita) leggiamo:

Il teatro nuovo - che in altro non consiste che nel lungo marcire del modello del «Living Theatre» (escludendo Carmelo Bene, autonomo e originale) - è riuscito a diventare altrettanto ributtante che il teatro tradizionale. È la feccia della neovanguardia e del '68. Sì, siamo ancora lì; con in più il rigurgito della restaurazione striscianimamente di sinistra. Quanto all'ex repubblichino Dario Fo, non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti [...]. Tutto il resto, Strehler, Ronconi, Visconti, è pura gestualità, materia da rotocalco¹.

La polemica è col teatro italiano di maggior successo in quegli anni: Fo in rappresentanza degli attori, perché ideologicamente a senso unico, mentre il teatro pasoliniano proponeva, ben presto contro l'ideologia, la verità, ma nei sensi doppi, nell'ambiguità, nei punti oscuri della ragione; gli altri, da Visconti a Strehler, come rappresentanti del teatro di regia.

Pasolini non prevedeva che, dopo la sua morte, proprio questi teatri lo avrebbero messo in scena, lo avrebbero reso attuale. Ricordiamo, dopo la prima di *Affabulazione* a Graz nel 1973 (con la regia di Peter Lotteck), l'interpretazione di Gassman (nel dicembre 1977) e le regie ronconiane di *Calderón* (1976) e di *Affabulazione* (1994). Né prevedeva forse che i suoi testi avrebbero affascinato una più giovane generazione, quella di Tiezzi-Lombardi del Teatro dei Magazzini, che, sempre nel 1994, mettono in scena *Porcile*: in un percorso nel teatro contemporaneo che include Genet e Testori (*Edipus*), in una lettura del «teatro di poesia» che include la *Divina Commedia* dantesca riscritta da poeti nostri contemporanei².

Il divorzio tra lo scrittore e il teatro si ricompone dunque proprio nel teatro. E Ronconi, il suo maggior regista, pone oggi domande fondamentali sul suo teatro:

Mi chiedo... se la sgradevolezza suscitata da Pasolini sia stata interpretata fino in fondo. E poi. Cosa sanno le nuove generazioni del messaggio pasoliniano [...]. Ri leggere Pasolini vuol dire anche questo, e cioè riconoscersi nelle malattie del nostro tempo [...]. In questo riusciamo a restituire a Pasolini anche quel tratto di felicità [...] Di lui resta un'immagine da tragedia [...].

Ed è proprio la riproposta della tragedia come forma che esprime il mondo, il dato che caratterizza il suo teatro, segnato dal sentimento di una colpa storica che non si estingue, quella della guerra, dei forni crematori, della persecuzione agli ebrei: la Germania degli anni Trenta è la sventura che impone la necessità del tragico, in un mondo che perciò non può che riproporre il mitico, l'arcaico e il lontano (anche nel Terzo Mondo di oggi), contro il moderno e il vicino, di una borghesia colpevole di genocidio.

Con l'*Antigone* di Brecht e poi del Living Theatre, con l'*Istruttoria* e il *Marat-Sade* di Peter Weiss, con la pittura di Bacon e di Burri, il teatro di Pasolini rappresenta questo momento della storia, l'uscita da una ferita non rimarginabile, che costituisce la nuova colpa. I suoi testi teatrali, come quelli poetici, nascono da una visionarietà alimentata dalla non integrazione, dalla diversità personale, dall'urgenza di un tempo di vita accelerato, che consuma le esperienze e guarda al futuro. Le sei tragedie



e i *Turcs uralno*, come la sua poesia, un disperato *requiem* alla fine del secolo, da lui anticipato agli anni Sessanta, al momento in cui le ideologie che lo fondano entrano in crisi. È per questo che la fine del secolo lo riconosce e si riconosce nella sua scrittura.

Se le avanguardie – storiche e nuove – cercano il comico; se il teatro borghese da Pirandello a Eduardo cerca il tragicomico umoristico; il teatro di oggi sembra riscoprire il tragico, e con esso il mito. In questo servono da modello sia Testori che Pasolini, lontani nelle ideologie di superficie, vicini invece nella ricerca del prima, dell'origine: prima della parola, del personaggio, dell'azione, cardini di un teatro che si rifiuta. I due sono anche ugualmente influenzati da una cultura figurativa che dà forma alla visione; e corrono strade parallele nella lingua, Testori inventore di una base dialettale artificiale, su cui modula variazioni colte, citazioni e deformazioni che vanno alla distruzione del linguaggio comune, idonee invece alle situazioni tragiche ricorrenti dell'incesto, dell'omosessualità, della morte o della non-nascita. Pasolini, in modo solo parzialmente opposto, inventa una lingua che, inassimilabile al parlato, resta nella dizione alta della tradizione letteraria italiana: Dante, Ariosto e Tasso, Pascoli e Carducci, D'Annunzio, più che l'amato Rimbaud: magari Montale.

Nasce dunque con Pasolini il teatro di poesia, che lo accomuna a Testori: un teatro *supplente* della poesia, con temi mitici, con mitologemi modernizzati; senza personaggi ma con figure, posizioni, esempi di destini, moralità; quindi senza attori (anche in senso professionistico, nell'idea di Pasolini) ma con attanti, portatori di parole e di atti, immediati e percuventi. Dunque senza scena e senza spettacolo. Dalle ceneri del teatro borghese rinascere la tragedia, nelle sue forme arcaiche e moderne: con monologo e

► Pier Paolo Pasolini durante un'intervista televisiva negli anni Sessanta. Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

dialogo, modellati sulla Sacra Rappresentazione, col Cristo sacrificato i ladroni che conducono il loro gioco blasfemo e irritante dentro i confini del religioso e del sacro. Dopo *Teorema*, Pasolini abbandona il mondo dell'umiltà radiosa, che sempre più si oscura fino alle umili vittime di Salò, deprivate di quella parola che era stata il centro, l'anima dei suoi antichi ragazzi di vita. Ora le figure aspirano a più generali significazioni (Affabulazione), allegorie (*Porcile*), ultime proiezioni del tutto.

Questa eredità passa al teatro italiano, specialmente napoletano, di quale spesso il Pasolini degli ultimi anni pensava; nella utilizzazione di Totò come angelica marionetta, nel proposito di un film con Eduardo, titolato *Porno-Teo-Kolossal*, nell'incompiuto «trattato pedagogico» pubblicato a puntate nel «Mondo»⁴ e dedicato a Gennariello, un ragazzo napoletano, vittima designata dei soprusi del potere, che dovrà imparare a sopravvivere, resistendo agli allettamenti di una società che vuol schiacciarlo.

L'odierno spettacolo napoletano ricambia l'attenzione e l'interesse di Pasolini e raccoglie, unico in Italia, la sua eredità. Il cinema di Martino, i teatri di Manlio Santanelli, Annibale Ruccello e Enzo Moscato, impropriamente etichettati come post-eduardiani, mostrano maggiori punti di contatto invece con Pasolini (tutto lo scrittore, e anche l'uomo) per la scelta di situazioni e personaggi dichiaratamente tragici, per la scelta dell'emarginazione come luogo dell'indagine, per i travestimenti, le angosce sessuali, una lingua espressiva e antinaturalistica. È un complesso di connotati drammaturgici e linguistici che, con richiami più o meno diretti, prosegue quel teatro di poesia che Pasolini ideò in anni ormai lontani e che oggi sembra trovare il momento migliore per la sua attuazione.

6. Nota bibliografica.

Per le edizioni dei testi teatrali, possono vedersi: P. P. PASOLINI, *I turchi in Friul*, a cura di A. Ciceri, Udine 1976 (trad. it. *I turchi in Friuli*, versione di G. Boccotti, con testo a fronte, München 1980); id., *Caligola*, Milano 1973; id., *Pilade* (1967) e *Affabulazione* (1969), in id., *Pilade. Affabulazione*, Milano 1977; id., *Orgia* (1969), *Porcile* e *Bestia da stile* (1970); invece, sono stati editi, congiuntamente, con un'importante nota di Angelo Roncaglia, in id., *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano 1979. Agli stessi vanno aggiunte le traduzioni: ESCHILO, *Orestiade*, Urbino 1960 e *Tro*

tino 1960 (comprende anche la *Lettera del traduttore*), e PLAUTO, *Il vassallo* (*Miles gloriosus*), Milano 1963.

Il testo *Nel '46!*, intitolato anche *Storia interiore o Il cappellano*, già in edicola, ancora dattiloscritto, alla Fondazione Pasolini. Infine, le sei tragedie (*Calderón, Affabulazione, Pilade, Porcile, Orgia, Bestia da stile*) sono ora pubblicate in m., *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano 1988.

Importanti le raccolte di lettere, edite in: m., *Lettere agli amici (1941-45)*, a cura di L. Serra, Parma 1976; id., *Lettere 1940-1954 e Lettere 1955-1975*, entrambi a cura di N. Naldini, Torino 1986 e 1988; m., *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Naldini, Torino 1994.

Profili biografici complessivi offrono: E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano 1978 e Firenze 1995; id., *Campo de' Fiori*, Milano 1993 (dove lo scrittore è ricordato nell'ambiente degli amici romani, negli anni soprattutto della stesura di *Petrolio*), e N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino 1989.

Numerosi gli interventi pasoliniani sul teatro, a cominciare dall'intervista rilasciata a R. DE MONTICELLI, «Non ho campanile», dice Pier Paolo Pasolini, in «Il Giorno», 16 dicembre 1958; cui si possono aggiungere P. P. PASOLINI, *L'italiano orale e gli attori*, in «Vie Nuove», 18 marzo 1963; id., *Manifesto per un Nuovo Teatro*, in «Nuovi Argomenti», n. 9 (1968), pp. 6-22; id., *La terza via del teatro*, in «Avanti!», 18 gennaio 1968; id., *Fui antimoderno, sognai Platone*, in «Macchina», I (1977); id., *Il sogno del centauro*, a cura di J. Duflot, introduzione di G. C. Ferretti, Roma 1993², pp. 130-50 (comprende anche una ristampa del *Manifesto per un nuovo teatro*). Si veda anche *Pasolini su Pasolini*, conversazioni con J. Halliday, introduzione di N. Naldini, Parma 1992, pp. 119-31. Tra gli interventi critici segnaliamo: E. GROPPALI, *L'ossessione e il fantasma. Il teatro di Pasolini e Moravia*, Venezia 1979 (su *Affabulazione* le pp. 81-90); F. S. GÉRARD, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles 1981; id., *Tempi arcaici nel teatro di Pasolini*, in «Teatro contemporaneo», III (1984), 7, pp. 1-29; J. LINDER, *Pasolini als Dramatiker*, Frankfurt am Main 1981; A. ORLANDI, *Il rito di parola nel «Manifesto per un nuovo teatro»*, ibid., pp. 31-46; P. PUPPA, *Di «Affabulazione» e di altro*, ibid., pp. 141-48; A. MANGANO, *Sul teatro di parola*, in *Pasolini*, a cura di M. Schiavino, Salerno s.d. (ma 1983; sono gli Atti di un Convegno svoltosi a Salerno il 5-11 febbraio 1979), pp. 71-83; id., *Pasolini uno e due*, in «Misure critiche», IX (1979), pp. 1-26; id., *Il cielo può cadere sulle nostre teste*, in AA.VV., *Pasolini e l'antico*, a cura di U. Todini, Napoli 1995, pp. 221-34; R. SALINA BORELLO, *Affabulazione e altri travestimenti edipici*, in id., *Il teatro come pensiero teatrale*, Salerno 1987, pp. 167-81; G. MORANDINI, *P. P. Pasolini*

Orgiaber schweinestall, Frankfurt am Main 1984; Pier Paolo Pasolini, «Una vita futura», a cura di L. Betti, G. Raboni e F. Sanvitale, Milano 1985; S. CASI, Pasolini. *Un'idea di teatro*, Udine 1990; Teatro italiano, a cura di P. Carriglio e G. Strehler, I, Roma-Bari 1993 (articoli sul teatro di: D. CAPPELLETTI, *A proposito del teatro di poesia. Dialogo con Luca Ronconi*, pp. 102-11; N. BORSELLINO, *Parola e verità. Un affabulazione di «Affabulazione»*, pp. 149-54). Il numero monografico di «Biblioteca teatrale», n. 35 (1995), a cura di A. Ottai e dedicato al teatro di Pasolini, comprende tra l'altro una tavola rotonda su *Porcile* e *Affabulazione* con interventi di Franca Angelini, Sandro Lombardi, Ferruccio Marotti, Antonella Ottai, Luca Ronconi e Federico Tiezzi.

Note.

1. *Genesi.*

¹ In P. P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino 1986, p. 5. Dalle lettere di questo anno conosciamo i titoli di altre sue letture: *Iperione* di Hölderlin, *Penthesilea* di Kleist, e, nel 1941, *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello e *Piccola città* di Wilder.

² *Ibid.*, pp. 22-23.

³ Si veda in: *Un poeta bolognese* (1954), in in: *Passione e ideologia*, Milano 1973, pp. 448-49.

⁴ Cito, per semplificare, la traduzione italiana di Giancarlo Boccotti: in: *I turchi in Frisia*, con testo a fronte, München 1980, p. 133. Il testo in dialetto è edito da «Forum Julii» nel 1976.

⁵ Questo testo prevede la vera morte del fratello, che avverrà un anno dopo, nel 1945.

⁶ Si veda *Al lettore nuovo*, in in: *Poesie*, Milano 1970, p. 7.

⁷ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma 1965, p. 447, definisce «sacra rappresentazione» questa lirica. Dove è anche notevole la presenza di didascalie che influenzano sia l'aspetto visivo che quello sonoro in una specie di regia, o lettura guidata, dell'autore: ad esempio nella strofa: «Madre (parla) e Figlio (ripete)» (in P. P. PASOLINI, *Poesie a Casarsa*, Bologna 1942, p. 41). La *Domenica Uliva* fu poi rivisto, con una traduzione in friulano del titolo (*La Domenica Uliva*) e con revisioni del dialetto.

⁸ *Strüglar* = indovino, astrologo; *di cù de l'aga* = al di qua del Tagliamento; è una rivista in dialetto redatta da Pasolini coi suoi amici di quegli anni ed edita a Casarsa.

⁹ Poi pubblicati in in: *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Milano 1958.

¹⁰ In in: *Lettere 1940-1954* cit., p. 307. Questo testo è stato rappresentato al Teatro dei Satiri di Roma nel 1965.

¹¹ Non è necessario, credo, sottolineare la conoscenza di Freud da parte dello scrittore: «Tutto Freud l'avevo [...] letto a Bologna venti anni fa e più, atto fondamentale della mia cultura e della mia vita», afferma in in: *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, in: *Il giorno*, 6 novembre 1963.

¹² in: *I turchi del Frisia* cit., p. 43.

¹³ ESCIHALO, *Orestiade*, trad. it. di P. P. Pasolini, Torino 1960; la traduzione era stata richiesta da Vittorio Gassman.

¹⁴ PLAUTO, *Il vantone*, trad. it. di P. P. Pasolini, Milano 1963.

¹⁵ È il terzo episodio del film a più mani (Steno, Mauro Bolognini, Pino Zac, Mario Monicelli), intitolato *Capriccio all'italiana*.

¹⁶ Ma l'ulcera fu nel 1966. Le sei tragedie sono *Calderón*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*.

¹⁷ *Entretien avec P. P. Pasolini*, in «Le Monde», 26 febbraio 1971, e poi in «Gioenale del Ticino», 13 novembre 1971.

¹⁸ «Immagina di vedere uomini che portano lungo il muricciolo oggetti di ogni sorta sporgenti dal margine, e statue e altre figure di pietra e di legno, in qualunque modo lavorate [...] Somigiano a noi [...] credi che tali persone possano vedere, anzitutto di sé e dei compagni, altro se non le ombre proiettate dal fuoco sulla parete della caverna che sta loro di fronte?» (PLAUTO, *Dialoghi*, V, Bari 1956, pp. 295-96).

¹⁹ P. P. PASOLINI, *Teatro*, prefazione di G. Davico Bonino, Milano 1988, p. 702.

²⁰ Si vedano le due lettere a Roberto Longhi pubblicate in appendice a in: *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Naldini, Torino 1994, pp. 321-23, da Casarsa, il 12 agosto e il 2 settembre 1942.

²¹ in: *Religione del mio tempo*, Milano 1961, p. 45. Qui si leggono anche i versi sugli *Affreschi di Piero a Arezzo* (pp. 13-17), mirabile esempio di descrizione-interpretazione che è anche un omaggio allo stile di Roberto Longhi.

²² in: *Bestia da stile*, in in: *Teatro* cit., pp. 633-35.

²³ «Solo fino all'osso, anch'io ho dei sogni / che mi tengono ancorato al mondo / su cui passo quando fossi solo occhio [...]» (ibid., p. 44).

²⁴ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano 1978, p. 296.

²⁵ P. P. PASOLINI, *Mamma Roma*, Milano 1962, p. 145.

²⁶ È l'antologia *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, Milano 1949.

²⁷ Entrambe le citazioni sono tratte dall'articolo di P. P. PASOLINI, *Lettera del traduttore*, in «Il giorno», aprile 1960.

²⁸ in: *Coccodrillo*, in in: *Il sogno del centauro*, a cura di J. Duflot, prefazione di G. C. Ferretti, Roma 1993, p. 183.

²⁹ Si può leggere anche in P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 713-32 (la citazione a p. 716).

³⁰ *Ibid.*, pp. 727-28.

³¹ C. KERÉNYI e T. MANN, *Romandichtung und Mythologie*, 1945 (trad. it. di E. Pocar, *Romanzo e mitologia*, Milano 1960). Nella nota introduttiva, non firmata, si legge: «Il procedere della conoscenza, sia nelle tenebre del passato, sia nella notte dell'inconscio, le indagini che a un certo punto s'incrociano e coincidono, hanno grandemente allargato la scienza antropologica ritornando agli abissi del tempo o, che è lo stesso, scendendo negli abissi dell'anima» (p. 7).

³² Ad esempio le battute dell'Ombra di Sofocle in *Affabulazione*, l'ottavo episodio di *Bestia da stile* e le parole dello Speaker che introducono il terzo episodio di *Cedrore*.

³³ Si ricordano una intervista del 1968, *P. P. Pasolini e il suo teatro*, conservata negli archivi della Rai, e *L'italiano "orale" e gli attori*, pubblicata in «Vie nuove» il 18 marzo 1963; nonché articoli su quotidiani (cfr. la nota bibliografica).

³⁴ P. P. PASOLINI, *Teatro* cit., p. 171.

³⁵ Anche se Pasolini non si sottrasse alla regia teatrale mettendo in scena *Orgia* nel 1968 allo Stabile di Torino.

³⁶ L'interesse per il teatro si smorza infatti quando lo scrittore riprende la sua attività poetica, a partire dalle poesie di *Trasumanar e organizzar* scritte nel 1969-70.

³⁷ Cfr. *supra*, nota 28.

³⁸ P. P. PASOLINI, *Teorema*, Milano 1991: «i fatti di questa storia sono complessi e contemporanei» (p. 37).

³⁹ Le allusioni al teatro sono anche esplicite: «Emilia - teatralmente - lascia la falciatrice in mezzo al prato [...] torna sempre teatralmente, nel giardino [...]» (ibid., pp. 27-28).

⁴⁰ Alle sei tragedie si aggiungono *Italie magique*, un atto unico per Lauta Reut del 1964, di cui c'è notizia in E. SICILIANO, *Vita di Pasolini* cit., p. 378, e *Histoire de Soldat*, una sceneggiatura cinematografica scritta in collaborazione con Sergio Citti e Giulio Paradisi, messa in scena nella stagione teatrale 1993-94 con la revisione e la regia di Giorgio Barberio Corradi, Gigi Dall'Asta e Mario Martone.

sovrastra. Una struttura providenziale di cui il rocambolo poliziesco è l'ultimo esempio, decentralizzato ma non per questo privo di una sua generale "visione del mondo".

* Il fatto di mostrare il padre in divisa allude al padre di Pasolini e dunque, in un certo senso, ironizza il freudismo (mentre, pasolinianamente, l'accoglie).

* Nella *Traumdeutung* di Freud (1900) i riferimenti al mito edipico compaiono nei capitoli II e V dedicati rispettivamente all'origine dei sogni e ai sogni tipici.

¹⁸ P. P. PASOLINI, *Affabulazione* cit., p. 442: «Ma con un figlio né consentiente né disposto io non potevo farci niente».

¹⁹ *Ibid.*, p. 172.

²⁰ O. DEL BUONO, *Con Pasolini nei giorni di Sodoma*, intervista a P. P. Pasolini, in «La Stampa», 12 marzo 1994.

²¹ P. KLOSSOWSKI, *Sade prossimo mio* cit., pp. 31-32.

²² O. DEL BUONO, *Con Pasolini* cit.

²³ P. P. PASOLINI, *Bestia da stile* cit., p. 670.

²⁴ *Ibid.*, p. 672.

²⁵ M., *Affabulazione* cit., p. 181.

²⁶ *Ibid.*, p. 197.

²⁷ *Ibid.*, p. 223.

²⁸ *Ibid.*, p. 226.

²⁹ Cfr. D. CAPPELLETTI, *A proposito del teatro* cit., p. 107.

³⁰ P. P. PASOLINI, *Affabulazione* cit., pp. 232-33. Tutto l'intervento di Sofocle in questo sesto episodio va letto anche per le sue considerazioni sul teatro: «Son qui io, perché ho scritto tragedie non poemi. E le mie tragedie sono state rappresentate non solamente lette [...] Nel teatro la parola vive di una doppia gloria, [...] perché essa è, insieme, scritta e pronunciata [...]. Ora, in teatro, si parla come nella vita [...]. L'uomo si è accorto della realtà solo quando l'ha rappresentata [...]» (*ibid.*, pp. 234-36).

³¹ *Ibid.*, p. 268.

³² *Ibid.*, pp. 204 e 206; corsivi nostri.

³³ Ricordo che nel film *Uccellacci e uccellini*, padre e figlio arrostiscono e mangiano il corvo (che li aveva accompagnati e istruiti, con la voce di Palmiro Togliatti).

³⁴ M., *Porcile*, in M., *Teatro* cit., p. 488: «SPINOZA Cosa significa l'essere stati per tre mesi senza parlare, senza mangiare, senza dormire, senza sognare, senza morire? / ULAN Eh! fico spacciato!».

³⁵ M., *Affabulazione* cit., p. 171.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ In D. CAPPELLETTI, *A proposito del teatro* cit., p. 107, Ronconi considera l'Orfeo di Sofocle "un personaggio sfuggente e immateriale", "un visitatore" (avendo presente, credo, l'*Orfeo* di Teorema); a me sembra piuttosto avere la funzione dell'oracolo nel Prologo e di Tiresia nel sesto episodio, dove spiega il nucleo della fabulazione nella differenza tra enigma e mistero.

³⁸ Questa conclusione somiglia a quella di un film tematicamente vicino ad *Affabulazione*, cioè *Il danno* di Louis Malle, dove l'edipo si rovescia in un padre che vuole possedere la donna del figlio e finisce mendicante in una città di un generico oriente.

³⁹ P. P. PASOLINI, *Affabulazione* cit., p. 269.

⁴⁰ Come in genere avviene nei personaggi femminili di Pasolini, che con escento dal clero nel teatro, mentre nel cinema sono centrali, credo grazie all'importanza del corpo femminile.

⁴¹ L'episodio di Pasolini, del 1963, fa parte del film da lui scritto e diretto *RoGnPgG*, con episodi anche di Rossellini, Godard, Gregorietti.

⁴² Lo ricorda E. SICILIANO, *Vita di Pasolini* cit., p. 253.

⁴³ P. P. PASOLINI, *Affabulazione* cit., p. 274.

⁴⁴ Anche in *Salò* i Signori guardano la strage finale con un cannocchiale, come un film nel film.

3. *Luoghi e parole*.

1. m., *Orgia*, in m., *Teatro* cit., p. 513.
2. m., *Calderón* cit., pp. 161-62.
3. m., *Affabulazione* cit., pp. 178 e 300.
4. m., *Bestia da stile* cit., p. 643.
5. m., *Orgia* cit., p. 549.

4. *Modelli e fonti: «La scena a Coloro»*.

1. E. SICILIANO, *Vita* cit., p. 237. Si veda su questo P. P. PASOLINI, *Lettera del traduttore*, in ESCHI, 10, *Orestiade* cit.

2. m., *Affabulazione* cit., p. 244.

3. *Medea un film di Pier Paolo Pasolini*, Milano 1970, p. 110.

4. C. G. JUNG, *Opere*, VI, Torino 1969, p. 63.

5. Lo schema edipico lo conduce a insistere su un odio verso il padre che, come dopo la sua morte ammetterà, è in gran parte inventato a posteriori.

6. Sulle tappe di Freud nell'interpretazione della tragedia di Sofocle nonché sulle sue connessioni con *Amleto* si veda l'introduzione di Jean Starobinski a E. JONES, *Hamlet et l'Œdipe*, Paris 1967 (ed. inglese *Hamlet and Oedipus*, 1949).

7. Ronconi ha rappresentato, al Laboratorio di Prato tra il 1976 e il 1978, *Calderón* di Pasolini insieme alla *Vita è sogno* e *La Torre* di Hofmannsthal.

8. H. VON HOFMANNSTHAL, *Oedipus und die Sphinx*, 1906 (trad. it. *Edipo e la Sfinge*, introduzione di E. Potthoff, Milano 1990, pp. 30-52, 81-82, 115, 145).

9. *Ibid.*, p. 59.

10. *Ibid.*, pp. 70 e 53.

11. E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino 1968, pp. 30-96.

12. Id., *Diario 1938*, a cura di A. Andreini, Torino 1989.

13. *Ibid.*, pp. 40-41; ma il sogno è tutto da leggere, fino alla p. 42.

14. m., *Il mondo salvato dai ragazzini* cit., p. 45.

15. *Ibid.*, p. 51.

16. *Ibid.*, p. 96. In *Affabulazione* il riferimento al "peccato" della storia, cioè la Germania nazista, è detto dal Padre: «A questo punto della rappresentazione, l' in attesa che scorra il sangue, io sono in Germania. | Alla fine degli anni Trenta, mio caro ragazzo» (p. P. PASOLINI, *Affabulazione* cit., p. 267). Da qui, l'ambientazione di *Porcile*.

17. E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini* cit., p. 96.

5. *Conclusioni nel teatro*.

1. P. P. PASOLINI, *Bestia da stile* cit., p. 598.

2. Cfr. E. SANGUINETI, *L'Inferno*, Genova 1989; M. LUZI, *Purgatorio*, Genova 1990; G. GIUNICI, *Paradiso*, Genova 1991.

3. D. CAPPELLETTI, *A proposito del teatro* cit., p. 106.

4. Si veda, sul progetto per Eduardo, E. GOLINO, *Letteratura e classi sociali*, Roma-Bari 1976, p. 112; ora su Gennariello, poi pubblicato in P. P. PASOLINI, *Letttere laterane*, Torino 1976, pp. 13-64, cfr. ora M. MARTONE, *Dialogo fra Gennariello e Mariettello*, in «Micromega», n. 4 (1995), pp. 208-12.

Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto
FRANCO MARCOALDI

1. *Genesi e storia*.

La tecnica del "depistamento" è un tratto tipico della poetica di Andrea Zanzotto: pratica volta al disorientamento del prossimo suo, come di se stesso. Se ne ha una plastica conferma leggendo le prime righe delle note che accompagnano i versi del *Galateo in Bosco*, dove, dopo aver ricordato come quei versi siano stati scritti tra il 1975 e i primi mesi del 1978, il poeta si premura di aggiungere che «la raccolta apre quella che *impropriamente* si potrebbe dire una trilogia, in buona parte già scritta». D'altronde, come ha opportunamente fatto notare Gian Mario Villalta nel suo saggio *La costanza del vocativo*¹, la cosa si ripete tal quale in *Fosfeni*, raccolta che «rappresenterebbe [...] la seconda parte di una *assai improbabile trilogia*», e infine in *Idioma*: terzo atto di «una *pseudo-trilogia*» (i corsivi sono miei).

Parto da questa annotazione apparentemente secondaria, perché in realtà l'uso reiterato di condizionali («si potrebbe», «rappresenterebbe»), accompagnato all'estrema prudenza nella definizione del «presunto» trittico poetico, può offrirci un prezioso viatico per penetrare nell'universo zanzottiano: dove sono di casa l'incertezza ontologica del soggetto, un'idea multiversa del tempo (la cui simultaneità è bruscamente restituita sulla pagina), e un procedere a tentoni, per progressivi spostamenti asintotici, della lingua. E dove, da vero ungarettiano, Zanzotto mostra di ritenere che la poesia viva in uno stato di eterna metamorfosi, sia figlia di un inafferrabile passato immemoriale e continuamente aperta sul futuro, sicché l'opera – perennemente in fieri – necessita di «una continua definizione», e in definitiva risulta oggettivamente impossibile pervenire a un «testo fisso»².

La progressiva e dolorosa cognizione della labilità del soggetto, l'opacizzazzione progressiva della realtà con cui quel soggetto si confronta e la deriva, anzi la vera e propria deflagrazione della materia linguistica,