

A black and white portrait of Pier Paolo Pasolini, showing his face from the nose up, with his hand resting under his chin. The image is grainy and has a high-contrast, artistic feel.

Una disperata vitalità

Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di Alberto Granese, Luigi Montella

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXV • 2023

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli *L'Orientale*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania *Luigi Vanvitelli*), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università *Cattolica* di Milano), LORENZO MANGO (Università di Napoli *L'Orientale*), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALE-
RIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO
ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGELLO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

UNA DISPERATA VITALITÀ
Pier Paolo Pasolini
a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di
Alberto Granese, Luigi Montella



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXV – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2023 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2023

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-890-0 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-891-7 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ALBERTO GRANESE, LUIGI MONTELLA, <i>Introduzione</i>	11
LUIGI MONTELLA, <i>La 'visionaria concretezza' poetica nella Ballata intellettuale per Titov</i>	19
ALBERTO CARLI, « <i>Comincerò la mia scelta proprio dal Molise</i> » <i>Pier Paolo Pasolini, il dialetto e il canto popolare</i>	29
ANTONIO MONTINARO, <i>Le lingue di Pier Paolo Pasolini</i>	43
ERMINIO RISSO, <i>L'Estetica in Pasolini e di Pasolini: da Picasso all'espressionismo sperimentale</i>	57
GIORGIO PATRIZI, <i>Quale mondo per Gennariello?</i> <i>La periferia secondo Pasolini</i>	77
LETIZIA BINDI, <i>Piccole patrie, borgate e altri 'mondi di vita' in Pier Paolo Pasolini</i>	83
GIOVANNI GENNA, <i>L'«edipo castratore»: attorno alla polemica Pasolini-Sanguineti</i>	99
ANDREA GIALLORETO, « <i>L'odore dell'India</i> » <i>fra ricerca dell'Altrove e orientalismo terzomondista</i>	113
PAOLO PUPPA, <i>Pasolini in Friuli: la scena-confessione</i>	127

ROBERTO CARNERO, <i>Pasolini e i giovani infelici</i>	141
ALBERTO GRANESE, <i>La casta degli intellettuali e il popolo-nazione. Il contraddittorio incontro con Gramsci</i>	155
MAURA LOCANTORE, «Ah, l'Italia disunita». <i>Identità e mutazione: l'analisi sociologica e letteraria di Pier Paolo Pasolini.</i>	169
ANGELO FÀVARO, «I nemici ... sono degli amori sconosciuti»: <i>Pilade nella messa in scena di L. Ronconi e A. Latella. Per un'ermeneutica del tragico eschileo in Pasolini</i>	183
MICHELE BIANCO, <i>La funzionalizzazione del sacro nei testi cinematografici pasoliniani</i>	199
ENZA LAMBERTI, <i>Da «La noia» a «Teorema»: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità, mistero e perdita d'identità</i>	213
ROBERTO CHIESI, <i>Tonalità funebri e ultime utopie della Trilogia della vita</i>	227
ROSA GIULIO, <i>Tra narrativa e cinema: il messaggio paolino di Pier Paolo</i>	237
FABIO BENINCASA, <i>La bibliografia di Salò. Eros, arte e potere nell'ultimo Pasolini</i>	245
LORENZO CANOVA, <i>La morte di Pasolini nella pittura di Renzo Vespignani e Nicola Verlato</i>	259
PIER PAOLO BELLINI, <i>Carne e Cielo: aspetti socio-esistenziali nelle canzoni di Pasolini</i>	281
STEFANO NOBILE, <i>Pasolini e il mondo della canzone</i>	291
LUIGI MARTELLINI, <i>Pasolini. nel labirinto delle letture-scritture</i>	305

GUIDO SANTATO, *La fortuna critica di Pasolini
in Italia e nel mondo. Cenni introduttivi*

321

Paolo Puppa

PASOLINI IN FRIULI: LA SCENA-CONFESSIONE

Riassunto: Puppa analizza gli inizi della carriera di Pasolini, in quanto poeta e insegnante nella provincia friulana, al tempo della guerra. Il recupero del dialetto locale gli serve per una febbrile immersione nella cultura della madre, nativa di Casarsa. Il teatro diviene strumento importante per le ricerche di gruppo e la didattica impartita ai bambini contadini. Singolari sintonie col lavoro contemporaneo di Don Milani, il prete di Barbiana. Queste esperienze non si annullano nel passaggio a Roma, verso un'altra dialettalità, coll'uscita dall'anonimato e dalla omosessualità nascosta. Anzi, si ripresentano declinate in maniera originale sia nelle tragedie tratte dal mito antico sia nel *Manifesto* del 1968.

Parole chiave: Maestro, Dialetto, Contadino, Don Milani, Confessione, Mito.

Abstract: In his contribution, Paolo Puppa analyzes the beginnings of Pasolini's career as a poet and teacher in the Friulian province at the time of the war. The valorisation of the local dialect is useful for a his hectic immersion in the culture of his mother, native of Casarsa. The theater becomes an important tool for group research and the didactics imparted to peasant children. Singular coincidences with the contemporary work of Don Milani, the priest of Barbiana. These experiences are not canceled in the passage to Rome, towards another dialectality, with the exit from anonymity and hidden homosexuality. Indeed, they recur in an original way both in the tragedies derived from the ancient myth and in the 1968 *Manifesto*.

Keywords: Teacher, Dialect, Paesant, Don Milani, Confession, Myth.

A Casarsa della Delizia, terra della madre Susanna e piccola frazione nella provincia di Udine, Pasolini sfolla da Bologna colla famiglia nel tempo atroce della seconda guerra mondiale.¹ Qui, lo scrittore, dopo anni di volontariato

¹ Sull'esperienza friulana, sconvolgente per Pasolini, tra morte del fratello, liberazione della scrittura e della propria omosessualità fissata nella propensione didattico-amorosa

didattico, consacrato dall'incarico ufficiale nella scuola media parificata della vicina Valvasone, si scatena in iniziative, ospitate a volte nel teatro delle monache. Organizza recite cogli allievi, brevi drammi che recuperano contrasti popolari dalla tradizione contadina, ad esempio scaramucce buffonesche a base di travestimenti di *gender* tra Carnevale e Quaresima, oltre alle esecuzioni coreutiche di villotte, il tutto all'interno dei *Meriggi d'arte*, eventi artistici con alle spalle ricerche sulle identità antropologiche, religiose, politiche e storiche locali. Non mancano esiti editoriali, grazie a fascicoletti pubblicati a sue spese, «Il Stroligùt».² Parti dialogiche mischiate a esecuzioni musicali, dunque. Perché questo teatrino si basa sulla sintonia tra poesia dialettale e musica, nella vicinanza tra canto, verso e battuta, anche per la presenza nel piccolo gruppo di Pina Kalč, giovane violinista slovena, anche lei rifugiata coi parenti nella zona. Nasce pure l'*Academiuta de lenga furlana*, associazione culturale da lui creata assieme a qualche amico, di fatto esaltando i valori di una micro comunità, sulla valorizzazione della lingua nativa. In certi casi, Pasolini si annulla persino come autore nella misura in cui non firma le micro sceneggiature. Costruisce così una serie di sketch, brevi sequenze dialogico-liriche che intendono valorizzare componenti felibriste, in quanto il tentativo di creare una *koinè* poetica re-inventata si iscrive sulla scia del movimento ottocentesco teso a rilanciare l'occitano, come lo riconosce il suo primo, autorevole estimatore dei versi di *Poesie a Casarsa* del '42, Gianfranco Contini.³ Certo, si riscontrano pure episodi di repertorio esterno, come una sua messinscena de *L'uomo dal fiore in bocca*, allestito a San Vito al Tagliamento nel 1947 dalla sua piccola compagnia filodrammatica, dove il giovane poeta recita pure, senza riscontri di stampa neppure cronachistica, se non negli archivi degli anonimi protagonisti.⁴ Ora, questo scrivere per il teatro e con il teatro presenta una strategia che oggi potremmo collegare all'animazione teatrale,⁵

per i ragazzi, cfr. A. FELICE, *L'utopia di Pasolini*, Bottega Errante Edizioni, Pordenone 2017, specie alle pp. 9-84 nonché N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, edizione riveduta e ampliata con documenti inediti, Albaredo d'Adige, Verona 2014.

² In realtà, il primo titolo della serie era *Stroligùt di cà de l'aga*, uscito in due numeri l'anno prima, mentre il nuovo formato esce nell'agosto del 1945, cfr. N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., p. 124.

³ La recensione di Gianfranco Contini, *Al limite della poesia dialettale*, esce sul «Corriere del Ticino» il 24 aprile del 1943. Da notare che la prima destinazione del saggio in questione era «Primato», che aveva rifiutato l'apologia di una scrittura non nell'idioma nazionale, poco consona alle direttive del regime, cfr. N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., pp. 73-74.

⁴ Cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini*. Introduzione di Luca Ronconi, Ubulibri, Milano 2005, p. 64.

⁵ Per un inquadramento generale dell'animazione a teatro in Italia e relativa bibliografia, cfr. P. PUPPA, *L'animazione, ovvero il teatro per gli altri*, in *Storia del teatro moderno e contempo-*

colla scena usata quale veicolo didattico e viceversa. Assieme ai suoi allievi, ma anche maestri per lui nell'apprendimento della parlata del territorio, lo scrittore inventaria e inventa un micro-dialetto, dall'autore usato anche nella propria scrittura poetica, regressione idiomantica, omaggio alla madre stessa, Susanna, come detto nativa del luogo.⁶ Nel giovane Pasolini, il suono del borgo, tramandato solo oralmente e depurato del vizio della letteratura, merita di essere fissato sulla carta, per la costante smania in lui di salvare grazie alla scrittura la volatilità gioiosamente, dolorosamente entropica della parola. In una delle battute più felici della sua drammaturgia successiva, ovvero *Affabulazione*, stesa tra il '66 e il '70, eccolo cantare la grazia inafferrabile del *verbum* pronunciato: «le povere parole insomma che si dicono ogni giorno, e volano via con la vita: le parole non scritte di cui non c'è niente di più bello».⁷ Tant'è vero che nelle *Poesie a Casarsa* e negli eccessi della sperimentazione didattica cerca di scrivere e far scrivere in una lingua che senza scrittura è solo parlata, mentre, va precisato, tutto il teatro dopo la parentesi friulana e i romanzi incompiuti della confessione omosessuale puntano all'idioma nazionale, compatibile pertanto coll'espressione della verità.

Torniamo all'animazione in Pasolini. I suoi gesti didattici negli anni '40 mostrano qualche sorprendente analogia cogli sforzi rabbiosi e radicaleggianti del coevo Don Milani,⁸ cui rivolge un omaggio epitaffio in occasione della sua recensione solidale e complice alle *Lettere alla mamma*, dove nondimeno

raneo – *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001, III, pp. 859-873.

⁶ Del resto, il protagonista del dramma omonimo, terminato nel '67, *Pilade*, depresso e devastato da pulsioni autodistruttive, così ammette tale foga regressiva: «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 ed amiamo veramente. Tanto che noi confondiamo con esso la vita. È il ventre di nostra madre la nostra meta». P.P. PASOLINI, *Pilade*, in ID., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, p. 389.

⁷ Cfr. P.P. PASOLINI, *Affabulazione*, in *Teatro* cit., p. 519. Su questo copione, cfr. P. PUPPA, *Il teatro dei testi*, Utet, Torino 2003, pp. 142-147.

⁸ Singolare consonanza di tempi e di spazi in effetti tra la Casarsa pasoliniana e la Barbiana di Don Milani (quest'ultimo però in una opzione anti-estetica) in quanto le date risultano in qualche modo coincidenti. Da sottolineare pure la comune marginalità geografica e sociale, tra le due esperienze, e il fatto che l'esplosione delle sei tragedie di Pasolini, avviate nella primavera del '66 durante i due mesi di letto cui l'ha costretto un'improvvisa emorragia d'ulcera, coincide coll'ultimo, straordinario testo coordinato da Don Milani, *Lettere a una professoressa*. Uscito sei settimane prima della morte del parroco tanto eversivo, il 26 giugno 1967, il libro viene in realtà scritto dai ragazzi della scuola di Barbiana. Su quest'ultimo, in particolare, E. AFFINATI, *L'uomo del futuro. Sulle strade di Don Lorenzo Milani*, Mondadori, Milano 2016. Ma adesso, utilizzabile la raccolta dei suoi scritti in L. MILANI, *Tutte le opere*,

accenna a “quel certo lezzo di prete” in cui fini per circoscriverlo.⁹ Allo stesso tempo, lo spartiacque tra i due in rapporto ai ragazzi va segnato in termini indubitabili nella passione dolorosamente non fisica del prete rispetto a quella del poeta.¹⁰ Non basta, in quanto nelle stanzette di Casarsa o nei sobborghi vicini, circolano altresì echi del Tolstoj filo contadino di Jasnaja Poljana, insieme paralleli a tutto un filone del teatro cattolico francese. Si pensi ad Henri Ghéon, a Léon Chancerel e alla sua contiguità con il teatro del primo Diego Fabbri, ossia un teatro di parrocchia in cui agiscono solo interpreti maschili, mentre il gruppo prende coscienza di sé attraverso il gioco scenico. Si intravede dietro le quinte il suo eros pedagogico che lo spinge verso i ragazzi tra i banchi e sui campi, tra pulsioni omofile destinate a non sublimarsi a lungo. Di questa lotta travagliatissima, testimonia un piccolo copione che turba, a leggerlo ancor oggi, *I fanciulli e gli elfi*, scritto nel 1944, recitato dagli allievi, con lo stesso Pasolini nei panni dell’orco, truccato e deformato da un’enorme pancia e una gran barba e «un’indovinata espressione tra feroce e idiota»,¹¹ il 15 luglio del ’45 in uno dei citati *Meriggi d’arte*. Sentiamo allora parlare l’Orco, tra tartufismi melliflui e qualche lezio toscaneggiante mentre cerca di simulare buone maniere davanti allo Zio, il personaggio positivo, il dr. Jekyll della situazione nonché il *deus ex machina* che eviterà l’eccidio minacciato dal Mostro:

E poi io amo tanto i bambini! [...] Li adoro. [...] E quelle cosce grosse grosse... Ah, che dico? Che c’entrano le cosce? O grosse o magre è lo stesso, ma sapete si fa così, tanto per chiacchierare, per scambiare la parola. Insomma sono amabilissimi. E non ve li lascerò a nessun patto. Cioè: li voglio ancora qui con me, per qualche oretta, non di più, capitemi. Sono un po’ libero e vorrei godere almeno fino a sera della loro compagnia.¹²

edizione diretta da A. Melloni, a cura di F. Ruozzi e di A. Canfora, V. Oldano, S. Tanzarella, 2 voll., Mondadori, Milano 2017.

⁹ La recensione esce sul settimanale «Tempo» dell’8 luglio del 1973 col titolo *Lettere alla mamma. Lettere di un prete cattolico alla madre ebrea*, poi in raccolta in P.P. PASOLINI, *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano 1975, quindi in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, con un saggio di P. Bellocchio, Mondadori, Milano 1999, pp. 426-431. Cfr. G. PECORINI, *Don Milani! Chi era costui?* cit., p. 107, dove lo chiama «un personaggio fraterno nel nostro universo; una disperata e consolatrice», ora in, qui ristampa del «Corriere della sera», Milano 2022, pp. 185-191.

¹⁰ In tal senso ritengo fuorviante e decisamente forzata la scelta operata da Walter Siti che dedica a Don Milani il suo romanzo, *Bruciare tutto*, Rizzoli, Milano 2017, centrato su un prete pedofilo.

¹¹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Atti impuri*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude (1946-1962), Mondadori, Milano 1998, vol. I, p. 27.

¹² Cfr. P.P. PASOLINI, *I fanciulli e gli elfi*, in *Teatro* cit., pp. 101-102.

Smascherato ben presto, l'Orco non si contiene più ed esplode. «Peli di Satanasso; son stufo; basta. All'inferno le chiacchiere e i piagnistei. [...] Oh puzzolente cristiano, c'intenderemo, quando ti avrò sotto i denti».¹³ Alla fine, trionfa lo zio che può esclamare legittimamente: «Il bene ha vinto, ragazzi; e così vincerà in sancta sanctorum. E adesso, marsh, a casa; e di corsa, che le mamme vi aspettano, e, intanto, vi hanno preparato un buon pranzetto, ché avete molta fame, credo».¹⁴ Ma non sarà sempre così nei copioni pasoliniani.

Dietro la patina innocente di un'arcadia di cartapesta, con vaghi echi goethiani dalla ballata *Erlkönig* del 1782, e ambientata nel canonico bosco fiabesco, Pasolini allude a voglie trasgressive, iperbolizzate nella pratica canibalesca. E questo fantasma ritorna nella stessa attività didattica, nel metodo utilizzato per introdurre la grammatica latina, nella mitizzazione daimonica con altri orchi messi in scena per colpire l'uditorio adolescenziale, per non annoiarlo mentre si appresta a insegnare le desinenze e le declinazioni. Da notare sia che l'amato Tonuto Spagnol recita nei panni di Tempestucolo, uno dei tre elfi, suo figlio poi liberato dall'arrivo dello Zio, sia che l'autore nella parte appunto dell'Orco si firma nel manifesto-locandina come N.N., annullandosi di fatto.¹⁵ Tra parentesi, questo Tonuto non ha ancora sedici anni allorché lo scrittore inizia a redigere i *Quaderni rossi*, stesi tra il maggio del '46 e l'agosto del '47, sorta di lacerante confessione a se stesso, inchiodata sulla serie compulsiva di ragazzini avvicinati via via, accarezzati tra mille moine e soggetti di una seduzione passiva e insieme attiva. Sono contadinelli, legati all'educazione religiosa, ma affascinati dal giovane borghese giunto là dalla lontana Bologna, docente per vocazione e gratuità nell'offerta didattica, ma compiaciuti e turbati nell'attirarne l'attenzione. Visceralità urlata nel silenzio della pagina solitaria, poi travasata in *Atti impuri*, stesi tra il '47 e il '50, montaggio, tra diario, narrazione dove la prima e la terza persona si alternano, come un *progress* disposto a strati e abbozzi successivi, tra riprese e rifacimenti. Per lo più, il racconto si apre sull'irrompere della passione per il piccolo Tonuto agli inizi del 1945 nell'universo sentimentale (e sul relativo progressivo spegnersi della stessa), sui trasalimenti, sugli struggenti desideri, sui sensi di colpa acuiti durante l'improvvisa malattia del ragazzo, dal poeta irrazionalmente ascritta all'opera di corruzione da lui esercitata sulla vittima-partner. Ne seguono promesse vane di castità e propositi di rapporti solo fraterni, con rapide ricadute nel vortice

¹³ Ivi, p. 103.

¹⁴ Ivi, p. 106.

¹⁵ Nel metodo didattico per spiegare il genitivo plurale "userum", lo animizza infatti a Mostro da lui sostenuto, con fervore, col vizio di divorare fanciulli e fanciulle del villaggio, cfr. N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., p. 156.

dei sensi, mentre intorno iniziano le delazioni, i primi sospetti, e le tensioni snervanti per la gelosia della violinista Pina Kalč, inutilmente innamorata di Pier Paolo. Da considerare la situazione tragica intorno, i bombardamenti e i rastrellamenti tedeschi, su cui l'attività scolastica e poi le pene amorose fungono da palliativo.¹⁶ In testa al primo dei cinque *Quaderni rossi* compare il titolo di *Pagine involontarie*: Il diario intimo e clandestino confluisce oltre che in *Atti impuri* pure in *Amado mio*. Quest'ultimo, redatto nel medesimo periodo tra il '47 e il '50, con epilogo che ingloba il trasferimento a Roma, è accumulato al primo dalla redazione tormentata e interrotta. Destino riservato alle sue narrazioni troppo autobiografiche come nel tardo *Petrolio*. Stavolta il racconto appare oggettivato nella forma romanzo, con al centro Desiderio che descrive incontri con adolescenti, tra letture omoerotiche e galeotte sale cinematografiche.¹⁷

In *Atti impuri* la pagina si spinge a confessare pulsioni imbarazzanti per l'amor proprio e l'etica personale come quando nella Messa di suffragio per il fratello morto, nel febbraio del '47 continua a covare desideri per l'ennesimo piccolo partner.¹⁸ In maniera ben più riflessa e censurata, e pur tuttavia con una foga analoga si mobilita intanto la scena de *I fanciulli e gli elfi*, per nulla infantile, come invece propende a definirla il pur informato e scrupoloso cugino Nico Naldini nella sua biografia.¹⁹ Perché questo palco quando utilizzato sembra voler fare uscire alla luce, obliquamente ma in pubblico, gli slanci che pulsano all'ombra. Il suo teatro, di fatto, passando dai *Meriggi d'arte* alla successiva drammaturgia personale, va man mano fissando nella relazione tra adulti e ragazzi modalità sadomasochiste da sempre connotanti per lui la dimensione erotica. Immolarsi davanti ai propri allievi, morire per loro, o per mano loro, diviene così a poco a poco un mito personale, in cui si conden-

¹⁶ «Io amavo molto quei ragazzi, che d'altra parte si erano molto affezionati a me, loro maestro ma anche amico, e questa reciproca tenerezza era stata cementata dai due continui pericoli, veramente ossessivi, dei Tedeschi e dei bombardamenti», cfr. P.P. PASOLINI, *Atti impuri* cit., p. 24.

¹⁷ Cfr. *Note e notizie* sui testi in *Atti impuri* e in *Amado mio*, in *Romanzi e racconti* cit. rispettivamente alle pp. 1631-1664 e pp. 1665-1675. I due testi escono postumi, a cura di Concetta D'Angeli, in *Amado mio*, preceduto da *Atti impuri*, con uno scritto di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1982.

¹⁸ «Vivevo tutto nel mio ricordo troppo recente, nel contatto ancora fisico con quel ragazzo fino a ieri straniero, che mi era stato più vicino di quanto mi sia stata mia madre. Questo è forse abominevole; ma non posso esimermi dallo scriverne», cfr. *Atti impuri* cit., p. 121.

¹⁹ Cfr. N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., p. 119. Naldini qui ci informa che le prove del testo iniziano nel febbraio del 1945. Tonuti Spagnol, grande passione amorosa del poeta, è a sua volta autore di versi friulani, cfr. *Note*, in *Atti impuri* cit., p. 1653.

sa un inventario preciso di scene primarie e di fantasticherie fondamentali. Perché ideale dell'Io sarebbe a questo punto morire in croce di fronte alle Marie gementi, se lo scrittore, ora regista, sussurra a Susanna, nei panni della Madonna ai piedi di Cristo durante le riprese del *Vangelo secondo San Matteo*, il nome del fratello Guido per farla piangere.²⁰

In questo alveo, e sempre nel dialetto friulano, ma in una prospettiva decisamente autoriale, nascono *I Turcs tal Friül*, epopea contadina, alle cui spalle agiscono, oltre che accurate ricerche di archivio, il dramma greco, O'Neill e l'*Adelchi*, e il cui concepimento risale al maggio '44.²¹ Una comunità rurale della Casarsa, collocata in chiasmo cronologico (rispetto all'anno della stesura) nel 1499, vive la grande paura delle orde ottomane, allusione alle tragiche vicende coeve al testo, ai mesi più cupi dell'occupazione nazifascista, inferocita dalle prospettive della prossima catastrofe. Nel maggio '44, il fratello Guido è ancora vivo, ma il 12 febbraio 1945 verrà trucidato in una faida interna alle forze della Resistenza, dai comunisti vicini alla falange armata di Tito. Ebbene, *I Turcs tal Friül* funzionano quale una *discussion play* se sia meglio lottare o meno, nel ricordo forse delle scelte diverse attuate dai fratelli Pasolini. L'aspetto, però, più interessante è proprio la presenza dell'*altro*, cioè i turchi. In mezzo alle preghiere latine intonate dai fedeli tremanti, si avverte da lontano, mescolato al vento della tempesta, un inno nordico e lunare, che parla il friulano secondo la consuetudine tipica delle sacre rappresentazioni in cui anche il diavolo veniva omologato alla lingua dell'officiante e degli angeli, in una complicità rituale, agevolmente compatibile col manicheismo del cattolicesimo. Per quanto assassini efferati, costoro restano dei ragazzi invasi dalla nostalgia, cantata in cori maliosi, delle proprie terre e delle loro madri, e dunque rientrano di diritto nella categoria idolatrata dell'adolescente concupito, che gli detta folate di empatia materna. E in tal modo si ribadisce l'assurdità di qualsiasi retorica bellica o patriottica. Anche stavolta però, al di là del congedo luttuoso e del compianto sul figlio morto, la pulsione imbestiante si stinge e sublima, come nella favola *I fanciulli e gli elfi*. Questo non impedisce al poeta in una lettera all'amico Luciano Serra ai primi di marzo del '44 di maledire fisicamente

²⁰ Cfr. la Nota a *La sua gloria*, in P.P. PASOLINI, *Teatro* cit., p. 1117, operina adolescenziale scritta nel 1938 per i *Ludi juveniles* promossi dal fascismo, e dedicata ad un giovane carbonaro veneziano. Sulla persistenza dell'archetipo cristologico in molti protagonisti dell'*opus* complessivo pasoliniano, rimando a S. RIMINI, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia pasoliniana*. Postfazione di R. Tessari, Bonanno, Acireale-Roma 2006, pp. 107-147.

²¹ Esattamente in poco più di una settimana, dal 14 al 22, cfr. le Note, in P.P. Pasolini, *Teatro* cit., p. 1120.

l'occupazione tedesca: «Tutto puzza di spari, tutto fa nausea, se si pensa che su questa terra cacano quei tali».²²

Ma il testo che meglio traduce la sfibrante mescolanza di idillizzazione propria della frenesia didattica, frenata fisicamente almeno nei primi tempi friulani, e di strazio interiore e desiderio di morte ad ogni cedimento dei sensi, è il dramma tormentato nella lunga stesura, intorno al 1947, dal titolo iniziale *Il Cappellano*.²³ Un copione che corre trafelato verso ingorghi emotivi, come recitare il doppio ruolo del desiderante/desiderato, del carnefice/vittima. Il *plot*, un saliscendi ossessivo tra cadute nel sogno e brevi risvegli, presenta un giovane docente di provincia, Giovanni (nella prima stesura un cappellano, Don Paolo), alle prese col prete²⁴ e col preside di scuola, che lo assillano tra controlli polizieschi e fiscali per la sua eccessiva dedizione socratica verso gli scolari e per il suo coinvolgimento a tempo pieno nella loro vita. Si aggiunge però la presenza convenzionale di una ragazza schermo, Lina, a rendere più regolare l'inclinazione amorosa del protagonista, orientato in realtà verso il fratello seminarista di 14-15 anni, Eligio, deciso a tentarlo esibendo il proprio corpo. Il protagonista finisce così in sogno per strangolare quest'ultimo, nascondendone il cadavere sotto il divano, salvo sottrargli l'identità, a conferma del consueto scambio tra adulto e adolescente, nel goffo tentativo, presto fallito, di difendersi dalle accuse. Da notare che nel cast del dramma, il ragazzo, la sorella di quest'ultimo²⁵ e la madre, debbono secondo il copione essere recitati tutti da un'unica attrice, indizio di una strategia registica che cela e rivela le pulsioni relative all'eros del personaggio. Della prima versione, *Il cappellano*, Pasolini recita nel luglio del '47 la prima scena del II° atto (tra Eligio e il cappellano) a Firenze al festival della Gioventù, curato dall'organizzazione giovanile comunista, proprio nei panni del ragazzo, a riprova della mescolanza tra le due anagrafi. Da poco Pasolini ha aderito al PCI, e

²² Cfr. N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., p. 89.

²³ Scritto nel '47, prenderà poi revisionato nel '65 il titolo *Nel '46!*, attraverso varianti quali *Storia interiore* e *Venti secoli di gioia*. Si tratta di una sorta di *work in progress*, mai definito e mai definitivo, anche se nel '65 il dramma viene affidato al Teatro dei Satiri per una messinscena diretta da Sergio Graziani, con Nando Gazzolo protagonista, cfr. la *Nota* relativa a *Nel 46!*, in P.P. PASOLINI, *Teatro* cit., pp. 1139-1145.

²⁴ Nella nuova versione, il prete svincolato dal protagonista assume un ruolo tutto negativo, tartufesco, pronto ad esaltare il paganesimo antico dei corpi, ma poi sospettoso e repressivo. Nel terzo atto, il Dottore, doppio del prete, spiega a Giovanni che la colpa di tutto va ricondotta all'eresia, cfr. P.P. PASOLINI, *Nel 46!*, in *Teatro* cit., p. 217.

²⁵ Il motivo androgino del fratello-sorella indistinguibili sessualmente o attratti l'uno dall'altra si ripresenta pure nella drammaturgia delle *Tragedie*, databili tra il '66 e il '74. Ad esempio, in *Bestia da stile*, Jan e sua sorella costituiscono idealmente una persona sola.

si esibisce nella sequenza in cui il ragazzino si fa procace tentatore, prima di essere strangolato in un omicidio che sa di amplesso, da Giovanni, il prete destinato a diventare insegnante nella versione finale *Nel 46!*.²⁶ Nel copione, vari appaiono gli oggetti d'amore, sottoposti al lavoro di spostamento, in termini analitici, grazie al palcoscenico-sogno. Durante la lezione di storia, tenuta davanti alla polizia, Giovanni bacia Lina alla presenza pure del Presidente. Viene di conseguenza rifatta la scena peccaminosa, con qualche indiretto prelievo dalla smania che spingeva la Figliastra pirandelliana a ripresentare l'incontro col Padre-Patrigno.²⁷ Conta però la struttura del copione, centrato sulla strindberghiana drammaturgia dell'io, al di fuori dei canoni della *well made comedy* nella ribalta del secondo dopoguerra. Infatti, la sequenza ospita un processo onirico, e tra le continue metamorfosi dei rappresentanti della Norma si staglia pure quella del reazionario cardinal Ruffo, sbucato fuori dagli orrori della storia meridionale italiana, con cui il protagonista ballerà al ritmo di *Amado mio*. Il momento culminante è costituito dall'immagine del giovane che si esibisce sepolto vivo entro la bara e davanti al gruppo gemente di Madri-Marie e degli allievi.²⁸ Vi si ritrovano altresì barbarismi linguistici, storpiature, litanie mistiche in latino, sberleffi corrosivi contro l'opera italiana, tecnicismi pedanteschi come nella grottesca lezione del professorino, prima della parodia sacrificale che sigla il finale: «La mia coscienza tappolica ha avuto un sussulto emocratico». ²⁹ In un simile laboratorio, rifluiscono sia l'antico sperimentalismo espressivo sia l'originaria passione per le parlate locali. Nel III° atto, però, il salotto si muta in una vallata deserta. Qui Giovanni sfila tra una folla di estinti, ognuno dei quali trasporta su un lettino con rotelle il proprio cadavere, stretto in fasce bianche come una mummia, soluzione che sembra anticipare la drammaturgia della *Classe morta* di Kantor, al debutto nel 1975.

Violenza fisica sul corpo del fanciullo contadino ed eros scatenato da quest'ultimo, una volta provocato, si coniugano insieme nel faticoso e controverso *outing* personale, tra simbologie notturne e conflitti ideologici. Co-

²⁶ Cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini* cit., p. 68, e N. NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., p. 150.

²⁷ Questa valenza viene ribadita in *Affabulazione*, là dove l'ombra di Sofocle puntualizza circa la necessità della messinscena all'interno del *plot*, in quanto «l'uomo si è accorto della realtà solo quando l'ha rappresentata», cfr. *Affabulazione* cit., p. 520, oltre ad invitare il Padre a sporgersi sul Figlio come se fosse su un palcoscenico, con rimandi espliciti all'*Illusion comique* di Corneille.

²⁸ In particolare, l'addio straziante cantato con un'aria di melodramma, a straniare l'eccesso di pathos (e il grido della donna, poi coperto dal suono violento di campane, si fa sentire «non si sa se più ridicolo o drammatico», cfr. *Nel 46!* cit., p. 234).

²⁹ Ivi, p. 231.

rollario inevitabile, la coppia formata da padre-insegnante e figlio-allievo/amante dilaga nel suo palcoscenico³⁰ sino alla radicalità omofila e incestuosa di *Affabulazione*. Un padre, ricco industriale del Nord Italia, morbosamente attratto dal giovane figlio ne descrive l'onanismo solitario, «quando il ragazzo si sente, nel pugno, un sesso di padre, ma privo del privilegio e del dovere di fecondare, come un grande albero senza ombra». ³¹ Si sveglia, nell'*incipit* del dramma, gemendo e invocando l'adolescente, in una grande confusione identitaria circa i suoi connotati, perché gli si rivolge tremando, ricordandone però i «piedini di un bambino di tre anni. Ragazzo che giochi, ragazzo grande! Che viso hai? Lasciami vedere il viso». ³² Di fatto, questo testo costituisce una variazione del mito di Edipo, nel senso che un padre, follemente innamorato del figlio organizza trappole successive per coinvolgerlo nel proprio ingolfo erotico, un amplesso coniugale prima, una solitaria masturbazione poi. Mentre spera che il figlio possa spiarlo, si trasforma a sua volta in un *voyeur* delle copulazioni del ragazzo. Alla fine, l'uomo, novello Abramo senza alcun angelo che ne impedisca il gesto luttuoso, uccide il ragazzo, compiendo un figlicidio, abdicando al ruolo di padre e divenendo così figlio di suo figlio. Il testo, se lumeggia l'invidia del pene, ma dalla parte del genitore, in un rovesciamento carnevalesco e grottesco dei canoni freudiani, ³³ ipotizza persino che la guerra sarebbe l'alibi perverso con cui i padri che non vanno a combattere sacrificano la prole maschile. ³⁴ *Affabulazione*, si sa, fa parte del complesso delle sei tragedie in versi, sottoposte ad un incessante revisione, per lo più di carattere lirico, cioè oratori entro cui un protagonista egotista si proietta su personaggi privi di reale autonomia. Al centro, una borghesia spaesata e vittima di un orizzonte apocalittico, in cui si aprono spesso sogni illuminati da una luce psicotica.

Nel 1950 il poeta fugge da Casarsa assieme alla madre, diretto a Roma. La scrittura, per quanto riguarda la ricerca dialettale, si trasferisce così dal friulano al romanesco. Questo perché Pasolini scopre la brulicante periferia della Capitale, sconciata dallo sviluppo edilizio e del degrado ambientale. Qui riprova il medesimo furore desiderativo, aizzato dal rozzo cinismo di un

³⁰ Non per nulla Casì parla a questo proposito di scena come «altare della propria segreta confessione», cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini* cit., p. 80.

³¹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Affabulazione*, in *Teatro* cit., p. 507.

³² Ivi, p. 472.

³³ Ivi, p. 512, in cui il padre supplica il figlio di ucciderlo: «Questo è il momento che io devo vederti nel tuo aspetto che fa paura per la virilità che si scatena: uccidi, uccidi il bambino che vuole vedere il tuo cazzo!».

³⁴ Ivi, pp. 542-544.

sottoproletariato animalesco, corrotto e insieme innocente. E muterà altresì radicalmente lo strumento espressivo, passando dai versi alla prosa narrativa e poi alla cinepresa, in una mai interrotta deriva tra generi. E sono i suoi ragazzi di vita, presto violenta, unificando i due titoli emblematici dei romanzi sui borgatari, ad agevolare tale apprendistato linguistico-amoroso, in uno scambio di prestazioni sessuali e di assimilazioni lessicali nella calcinata realtà delle campagne.

E nondimeno la parentesi auratica friulana semina molto nel tempo e non si annulla del tutto, per quanto attiene alla ribalta. Ne ritroviamo tracce residuali infatti in un prodotto non drammaturgico, ma teorico, in uno scritto che acquista una sua valenza auratica, palpitante di nostalgie e di richiami a quella giovinezza ormai lontana. Il *Manifesto per un nuovo teatro*³⁵ nasce nella solitudine totale dello scrittore. Si tratta di un *pamphlet* adialettico, utopia volutamente disorganica rispetto al sistema teatrale, con cui intrattiene pessimi e rari rapporti,³⁶ in un certo senso originale (nell'etimo di ritorno all'antico) e rivoluzionario, non riformista, con qualche paradossale ricorso al movimento futurista per eccellenza, data la formula aggressiva adottata nei 43 commi e nei 13 titoli che ne scandiscono la progressione.³⁷ Ebbene, Pasolini prende posizione, in modo impietoso, contro la scena italiana. Si tratta per lui di un palcoscenico del tutto inutile, in quanto privo di scopo e di significato. Così, finisce per scagliarsi contro i due poli estremi che si contendono l'egemonia tra generi opposti, da un lato il regime della chiacchiera fintamente verosimile in una cornice naturalistica, in voga negli Stabili e nella ribalta borghese, dall'altro il gesto/urlo, il fonema in libertà, tipico delle neoavanguardie (rilanciate dalle tournées del Living Theatre, pur apprezzato per altri aspetti),³⁸

³⁵ Il *Manifesto* esce su «Nuovi Argomenti», n° 9, 1968, ora in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, con un saggio di C. Segre, Mondadori, Milano 1999, Vol. II, pp. 2481-2500.

³⁶ La sola esperienza diretta di palcoscenico, al di là dell'apprendistato bolognese e friulano, e sui propri testi è la fallimentare regia di *Orgia*, nel '68, in uno spazio atipico come un magazzino underground, il Deposito d'Arte Presente, prodotto dallo Stabile torinese, cfr. *L'introduzione in forma di appunti* di L. Ronconi a S. Pasi, *I teatri di Pasolini* cit., p. 15.

³⁷ Altrove lo scrittore infatti attacca questo genere letterario «la cui tradizione implica anche la stupidità – a parte la disonestà intellettuale – il teppismo, il terrorismo, l'ignoranza e l'improvvisazione ecc., cioè tutte quelle forme di degenerazione dell'intelligenza che con la stupidità hanno stretti legami», in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II cit., p. 1910. Si tratta dell'articolo *Marinetti? Enigmatico perché mancante di intelligenza*, apparso sul «Tempo» del 7 ottobre 1973.

³⁸ «Da Artaud al Living Theatre, soprattutto, e a Grotowski, tale teatro ha dato prove assai alte», ivi, p. 2486. E del resto assieme a Carmelo Bene Julian Beck viene utilizzato per il cast del film *Edipo re*, nel '67.

demonizzate con qualche rimando al Lukács più oltranzista, quello de *La distruzione della ragione*, da noi edito nel '59. Una *langue*, la prima, che male si collega all'oralità, contrapposta alla fisicità trasgressiva ma funzionale alla società dello spettacolo, la seconda.

Ora, il modello pasoliniano si risolve in una scena centrata sul dibattito tra idee diverse, seguendo l'antica Accademia ateniese, un'Academiuta più carismatica ma pur sempre basata sulla condivisione comunitaria, la *diatriba* platonica per intenderci, divorata dallo scrittore durante la convalescenza, occasione per il ritorno creativo alla drammaturgia. Lo scrittore concepisce infatti uno spazio strutturato in modo che il destinatario degli spettacoli non sia l'abbonato consueto degli Stabili, o l'annoiato ed elitario pubblico che frequenta l'avanguardia, quanto piuttosto «i gruppi avanzati della borghesia»,³⁹ gli intellettuali di provincia che leggono poesia con un interesse non mondano ma autentico. Si rivolge in una parola a quelli che ignorano la televisione, e che potrebbero agevolmente salire alla ribalta sostituendo gli attori, meri dicitori-lettori, semplici veicoli del testo.⁴⁰ Tanto più che il senso privilegiato tra interpreti e ascoltatori, diviene l'udito, nella condivisione della competenza culturale.⁴¹ Per la sua Accademia, destinata alle dinamiche di un pensiero che si configura grazie alla successione delle battute e nella stesura e nella ricezione, basta solo il *verbum* entro un vuoto dove non c'è posto per orpelli decorativi,⁴² per spettacolarità costose, per registi e scenografi. Nessuna enfasi posta sull'immagine, il che suona strano in un ammiratore di Roberto Longhi, in un autore altrove tanto sensibile agli aspetti pittorici, si pensi alla produzione filmica. Un grado zero che annulla qualsiasi tradizione, anche gloriosa del passato, nella elementarizzazione degli strumenti, ridotti a testo e attori in uno spazio "frontale", due interlocutori "che si guardano negli occhi".⁴³ In ogni caso teatro, il suo, di idee (i "reali personaggi"⁴⁴ delle opere presentate) centrato su una sorta di rito laico-culturale. Il materiale drammaturgico prospettato nel *Manifesto*, anche senza alcuna precisazione dettagliata in tal senso, si affida inoltre a partiture nell'idioma nazionale, con interpreti in grado di

³⁹ Ivi, p. 2482. Da sottolineare, altresì, le componenti adorniane di certi snodi ideologici nel *Manifesto*, là dove si auspica il collegamento oggettivo tra questi gruppi avanzati e la classe operaia.

⁴⁰ «Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo [...] dovrà rendersi trasparente sul pensiero», ivi, pp. 2496-2497.

⁴¹ «autori e destinatari appartengono alla stessa cerchia culturale e ideologica», ivi, p. 2487.

⁴² Così ribadisce nella sintesi finale il paragrafo 43, del detto *Manifesto*, ivi p. 2500.

⁴³ Cfr. *Manifesto* cit., p. 2500.

⁴⁴ Ivi, p. 2484.

conservare il suono dialettale, ossia «evitando ogni purismo di pronuncia», per non cadere nella dizione irreale, quindi «ripugnante»⁴⁵ degli attori di tradizione. Un'ottica del genere, non fa che ribadire la scelta territoriale e la messa a fuoco dell'utente, in quanto Pasolini rifiuta la ribalta della capitale e delle grandi città, privilegiando il decentramento e la screziatura antropologica delle realtà regionali, nella loro pluralità storica, contro omologazioni e assimilazioni culturali. In tal senso, la prudenza circa le scelte linguistiche da privilegiare per il nuovo teatro, palinodia apparente rispetto alle giovanili esuberanze vernacolari, mostra più di un legame coll'utopia giovanile. Anche perché di continuo spuntano nelle opere teatrali alle sue spalle disomogeneità di dizionario, disimmetrie espressive sino a *Bestia da stile*, intessuto persino di citazioni latino-greche.⁴⁶ Del resto, già in *Affabulazione* lo scrittore insiste sul livello di competenza linguistica richiesto,⁴⁷ con aperture poi riprese dal *Manifesto*.

D'altra parte, una volta divenuto star contrastata e intellettuale da prima pagina sulla stampa nazionale e internazionale grazie al cinema, Pasolini manterrà un'indubbia propensione ad utilizzare interpreti della strada, in apparenza lascito della filmografia neorealista, in realtà aggancio colla giovinezza di insegnante nella provincia udinese, e cogli studenti attori-autori dei mini copioni. Anche la tendenza narcisistica a coinvolgere amici scrittori, poeti, parenti e amanti nel cast rientra in questa poetica anti-sistema. E lui stesso, non dimentichiamolo, non esita a volte e entrare in scena, sobbarcandosi varie mansioni.⁴⁸

Perché il circuito chiuso in sé, costante dell'ideologia pasoliniana, dalla scuoletta friulana all'Accademia platonica su cui si basa il *Manifesto*, deve

⁴⁵ Ivi, p. 2490.

⁴⁶ Non si dimentichi che in *Bestia da stile*, il protagonista Jan, costruito sul personaggio storico di Jan Palach, si prefigge di tradurre «in parole estreme anche gli atti degli usi sopravvissuti, coi loro lembi di antiche lingue barbare perdute nelle età magiche», unendo tecniche e arti diverse e celebrando il «matrimonio, ornato di umili anemoni, fra Rimbaud e Janacek», cfr. P.P. PASOLINI, *Bestia da stile*, in *Teatro* cit., p. 771.

⁴⁷ È l'ombra di Sofocle, infatti, nel prologo a scandire i due poli estremi dell'*audience* quanto alla ricezione del linguaggio, «troppo difficile e troppo facile: difficile per gli spettatori di una società in un pessimo momento della sua storia, facile per i pochi lettori di poesia», cfr. *Affabulazione* cit., p. 471.

⁴⁸ In *Atti impuri* descrive il sovraccarico di mansioni cui si sobbarca nel giugno del '45 durante l'allestimento de *I fanciulli e gli elfi* al Teatrino dell'Asilo: «oltre che l'attore, il regista e il produttore io dovetti fare anche il tecnico e l'operaio», ivi, p. 26. Del resto, nei primi tempi del suo impegno come soggettista-sceneggiatore a Roma in cerca di denaro accetta la parte di un complice, doppiato nel montaggio alla fine, del protagonista ne *Il gobbo* di Lizzani nel 1960.

rinunciare all'*audience*, e in questo vive la contraddizione tra condizione esoterica, privilegio dell'autentico, e aspirazione essoterica, ambizione martirologica ad essere visti. Nascondersi nella micro comunità o aprirsi al mondo, sfidandolo, in cerca di supplizio, questa l'aporia infinita del poeta Pasolini, timido corsaro che finisce per dialogare coi lettori dalle prime pagine dei grandi quotidiani nazionali. Non un pubblico generico della società di massa, ma gli studenti della *Academiuta*, e poi dell'*Accademia platonica*, lettori adolescenti di provincia, proiezione di sé d'*antan*, suo doppio narcisistico e masochista. Perché i destinatari hanno da ricoprire il compito di giustizieri, non solo di amanti nella pedagogia amorosa, o di informatori linguistici. Ecco di conseguenza l'appello al fruitore in sala, testimone salvifico e sadico, Soggetto temuto e invocato. Perché la platea può svolgere il ruolo del liberatore, magari nelle vesti dell'esercito anche violento, come i barbari sterminatori in *Turcs tal Friúl*. Si fa largo così il bisogno di un'alterità totale impegnata nel ruolo di destinatario testimone, una giovinezza dolce e proterva, in grado di demolire il teatro, spalancando le porte al mondo. In tal modo, la scena lager sogna il di fuori del reticolato, l'altro da sé in cui pure si annulla l'artista poeta, identificandosi spesso con un Cristo laico. Nel prologo di *Orgia*, la prima delle *Tragedie* come detto ad incontrare la ribalta nel '68, emerge all'improvviso una speranza: «Vi prego, siate come quei soldati, i più giovani di quei soldati, che sono entrati per primi oltre i reticolati di un lager...E lì i loro occhi...Ah, vi prego, siate giovani come loro! [...] E ora divertitevi». ⁴⁹ Parole lucide e accorate che non si rivolgono certo a *voyeurs* sadici e impietosi, quanto piuttosto a giovani spettatori, capaci di spezzare l'autoreferenza del lager interiorizzato nella notte del poeta.

⁴⁹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Orgia*, in *Teatro* cit., p. 248.

Finito di stampare
nel mese di marzo 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

