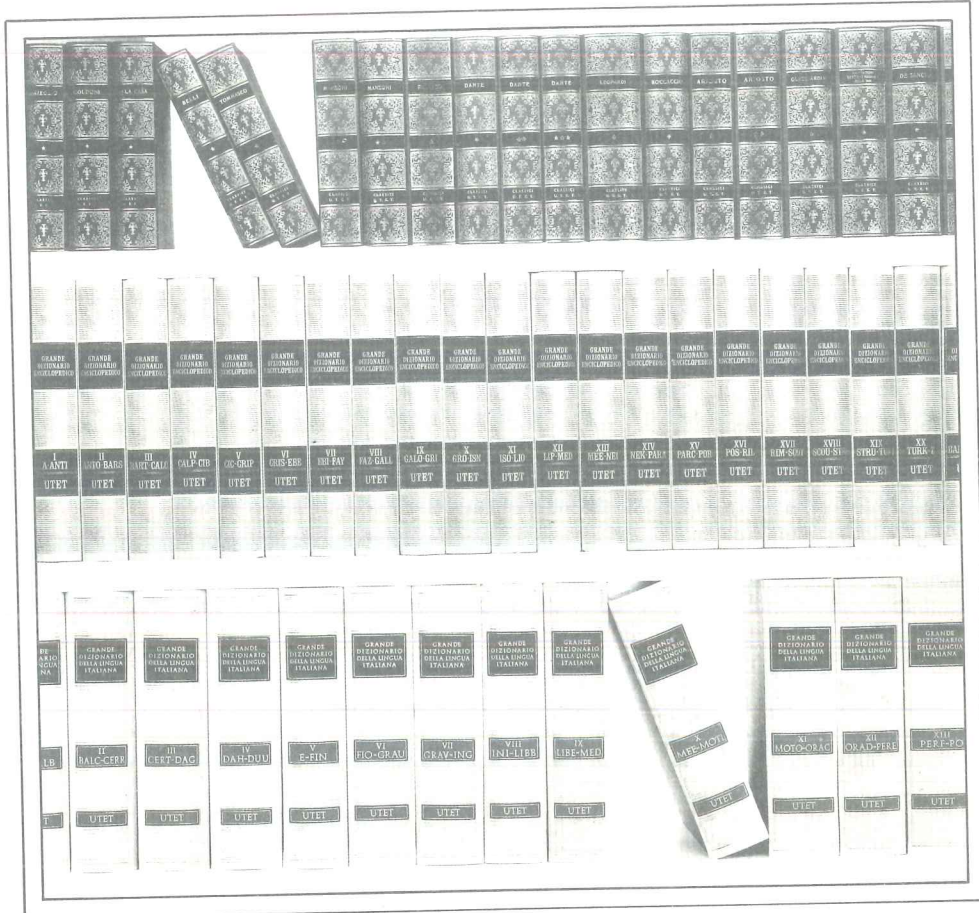


# UTET

## LE VOCI DELLA CULTURA.



Dal 1791 UTET è presente nella vita della cultura italiana. La sua attività editoriale le ha permesso di fornire, in tutti questi anni, gli strumenti più adeguati alle esigenze del sapere, all'evoluzione delle nuove idee. Nei libri, nelle grandi opere UTET

un vivo patrimonio di conoscenza che trova la sua sintesi più alta nei VENTI VOLUMI DEL GRANDE DIZIONARIO ENCICLOPEDICO. Presso le proprie Agenzie e nelle migliori librerie, UTET firma le voci della cultura.

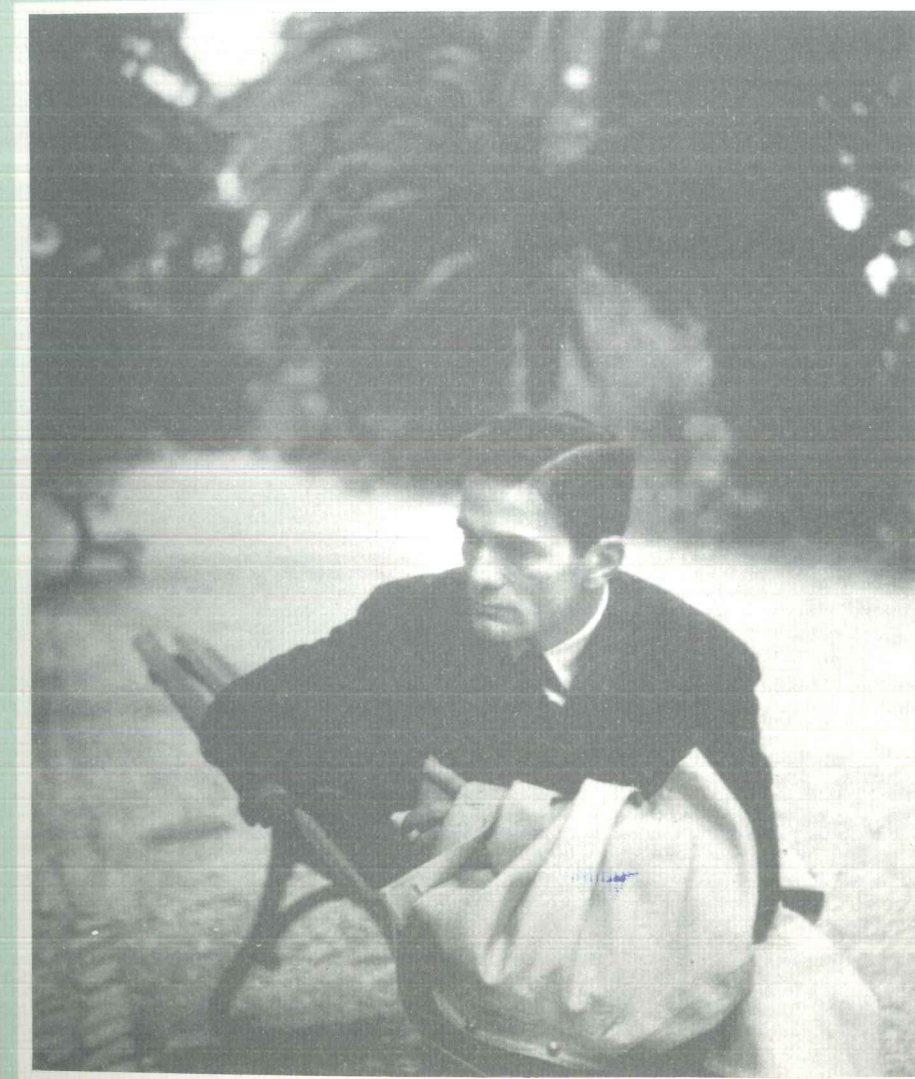
**UTET**  
EDITORI DAL 1791

TEATRO STABILE TORINO

TEATRO DI ROMA

# AFFABULAZIONE

DI PIER PAOLO PASOLINI





CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE  
DEL  
TEATRO STABILE TORINO

*Presidente*  
GIORGIO MONDINO

*Vice Presidente*  
PIETRO RAGIONIERI

*Consiglieri*  
MARIA LAURA MARCHIARO  
NICO ORENGO  
NELLO STRERI  
MICHELE MORETTI

*Revisori dei Conti*  
UBALDO CERVI  
CARMINE NARDULLO  
SERGIO URRU

*Direttore*  
LUCA RONCONI

*Direttore Esecutivo*  
DARIO BECCARIA

*Segretaria Comitato*  
GIOVANNINA BOERETTO

Redazione a cura di Piero Ferrero  
Grafica e Impaginazione: Adriano Bertotto  
Foto: Marcello Norberth

*Si ringrazia la Fondazione «Pier Paolo Pasolini», e in particolare  
Laura Betti, per il materiale e per i consigli.*

Fotocomposizione: Graphis, Torino  
Stampa: Comlito, Torino

In copertina: Pier Paolo Pasolini

STAGIONE 1992/93  
**TEATRO  
STABILE  
TORINO**  
Direzione: LUCA RONCONI



TEATRO DI ROMA  
*diretto da*  
Pietro Carriglio

# AFFABULAZIONE

DI  
PIER PAOLO PASOLINI

*in ordine di entrata:*

Ombra di Sofocle <i>Prete, Medico, Commissario, Mendicante, Ferroviere</i>	<b>CARLO MONTAGNA</b>
Il Padre	<b>UMBERTO ORSINI</b>
La Madre	<b>PAOLA QUATTRINI</b>
Il Figlio	<b>ALBERTO MUSSAP</b>
La Ragazza	<b>MARTINA GUIDERI</b>
La Negromante	<b>MARISA FABBRI</b>
Regia di	<b>LUCA RONCONI</b>
Scene di	<b>CARMELO GIAMMELLO</b>
Costumi di	<b>AMBRA DANON</b>
Musiche a cura di	<b>PAOLO TERNI</b>
Luci di	<b>GIANCARLO SALVATORI</b>

Assistente alla produzione: NUNZI GIOSEFFI — Responsabile degli allestimenti: CARMELO GIAMMELLO

Aiuti regista: PAOLO CASTAGNA, GIAMPAOLO CORTI — Aiuto costumista: MIRIAM ACHILLI

Direttore di palcoscenico: CLAUDIO SACCO — Allestimento luci: GIANCARLO SALVATORI  
Collaboratore agli allestimenti: CLAUDIO CANTELE — Allestimento fonico: GIUSEPPE BONO

Direttore di scena: COSIMO MOLITERNO — Capo macchinista: LUCIANO LUPI  
Primi macchinisti: VINCENZO CUTRUPI, ANTOCO LUSCI — Macchinisti: FABIO CONTARDI, LORENZO PAVESI  
Aiuto macchinista: MOHAMED SALAH — Capo elettricista: FRANCO GAYDOU — Elettricista: SANDRO MARTINO  
Aiuto elettricista: NICOLA MIRIGLIANI  
Capo sarte: LAURA DAEDER, NIRVANA ANGIOLETTO  
Capo attrezzista: MARIO FALCHI — Attrezzista MARCO ALBERTANO

Segretario di compagnia: FIORENZO ANEDDA

Costruzioni scenografiche: SCENOTEK, Tavernelle (FI) — Tappezzieri: FORNARI & DE TOFFOL, Torino  
Costumi: GP 11, Roma — Parrucche: AUDELLO, Torino — Calzature: L.C.P., Roma

Ufficio stampa: CARLA GALLIANO — Foto di scena: MARCELLO NORBERTH





1. Una sera del '66. Doveva essere una sera come tante altre. Pasolini aveva deciso di passarla a cena con Moravia e Dacia Maraini in un ristorante del ghetto a Roma. Erano già a tavola in attesa che il cameriere portasse quanto avevano già ordinato. Pasolini si allontanò, andò al bagno, e passò del tempo. Le pietanze furono servite. Pasolini non tornava. Moravia si preoccupò. Dacia decise di andare a vedere cosa fosse accaduto. Trovò Pier Paolo svenuto a terra nella toletta del ristorante: aveva vomitato sangue.

Si trattava di un violentissimo attacco d'ulcera, un'ulcera fino ad allora tenuta a bada da una dieta scrupolosa.

Nel mese di degenza e convalescenza che seguì, Pasolini scrisse le prime stesure delle sue sei tragedie. Tornò a lavorarvi a lungo, con pentimenti e riscritture: ma quel corpus di opere si era configurato subito come qualcosa di più d'un progetto astratto o di un semplice schema.

Nel '71 Pasolini diceva a Jean-Michel Gardair, in una intervista pubblicata sul «Corriere del Ticino» il 13 novembre, che ancora, a qualcuno di quei testi, aveva da aggiungere qualche scena, - «Nel frattempo sono diventati un po' meno attuali», disse. Li considerava «quasi postumi».

Intanto, a Torino, sotto l'egida dello Stabile, dicembre '68, aveva messo in scena *Orgia* con Laura Betti. Sul numero 15 di «Nuovi

Argomenti», Nuova Serie, luglio-settembre 1969, aveva pubblicato una prima stesura di *Affabulazione* dopo aver tormentato a lungo le bozze di stampa. Sempre nel '69 aveva lavorato a una versione cinematografica di *Porcile*. Quindi, presso Garzanti, nell'autunno del '73, licenziò *Calderon* in volume.

Il destino pubblico di questo teatro è stato propriamente per lo più postumo, sia attraverso l'editoria, sia attraverso la scena. Ma è vero che quell'aggettivo - *postumo* - sulle labbra di Pasolini ha un senso critico, un significato di intelligenza della propria opera, che fa pensare.

Tutti e sei i testi hanno il suono come di una memoria che arriva di là dalla morte. Ombre dal sogno, come in *Calderon*, o anche in *Bestia da stile*, ombre dal passato, come in *Affabulazione* (l'apparizione di Sofocle), e tutto sommato in *Pilade*, poiché i personaggi di *Pilade* parlano con la scienza di un vissuto che vengono a ripristinare sul palcoscenico; così per *Orgia* o per *Porcile*, il cui presente sembra evocato in una seduta spiritica, con quel tanto di sotteraneamente comico, o sinistramente comico, che è delle sedute spiritiche. Bene: questo teatro d'ombre mette in scena, o pone in essere, personaggi dalla percezione così acuta e straziata di sé che soltanto se li pensiamo postumi a sé stessi possiamo intenderli o materializzarli sotto le ge-

latine del datore-luci.

2. Che teatro è questo di Pasolini? Proprio in quel '66, se vale il ricordo personale, di teatro parlavamo molto. Insieme con Moravia e Dacia avevamo dato vita a un teatro di cantina, a Roma, in via Belsiana, con l'aiuto attivo di Paolo Bonacelli, Carlotta Barilli, Carlo Montagna e Roberto Guicciardini. Lo chiamammo *Teatro del Porcospino* su suggerimento di Moravia, il quale pensava a un teatro che *pungesse* l'intelletto degli spettatori, un teatro di letteratura, polemico verso la consuetudine della *chiacchiera* e della *confezione* allora in uso. Mia moglie Flaminia disegnò il nostro logo con un porcospino a corpo rovesciato, e le locandine ebbero un loro stile ben identificabile. Pochi soldi, molti debiti. Ma alcuni spettacoli non sono da dimenticare: *La moglie a cavallo* di Parise, *La tragedia spagnola* di Thomas Kyd, tradotta, ridotta, alterata da Dacia e da me, o *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, di Gadda. Questi due ultimi testi trovarono in Lorenzo Tornabuoni un geniale art decorator, uno scenografo e costumista dalla mano squisita, persino in eccesso dati lo spazio e i mezzi che avevamo a disposizione.

Pasolini non era d'accordo con noi. Ci accusava, con la passione amichevole che lo segnava, di cadere comunque nella trappola

teatrale che volevamo superare di volata.

3. Nel «Manifesto», Pasolini insiste: l'originalità di questo «nuovo» teatro è di essere «a canone sospeso», - un teatro problematico, cioè. La filosofia che vi è sottintesa è una filosofia «critica». Perciò, quali problemi agitano il teatro pasoliniano?

Il tratto stilistico, guizzante, ironico, del «Manifesto» sintetizza con efficacia la qualità intellettuale e di scrittura delle sei tragedie. Certo, - il «Manifesto» ha il tono, la musica asseverativa dei manifesti delle avanguardie storiche, quella musica argomentante e incendiaria di cui fu maestro Breton. Ma in Pasolini quella stessa musica si scrazia di humor, di una sapienza riflessa, enigmatica oltre che caustica. Lo stesso accade nei sei testi. Se il modello è «ateniese», in questo modello è osservato, in parte ricompitato, come in anamorfosi, secondo linee deformanti dentro cui gli schemi esemplari sono conservati in enigma. E, in quel modello «ateniese», direi sia più presente Euripide che Sofocle, oltre che per il carattere «a canone sospeso» di cui Euripide ebbe vivissimo il senso drammaturgico, ma anche perché se c'è un poeta di teatro per il quale, come Pasolini dice, il rito dello spettacolo è anzitutto «culturale», cioè critico, la mente corre irresistibilmente al poeta de «Le baccanti».

Il problema per Euripide fu di interrogarsi sul rapporto che lega l'individuo al mito, la storia al trascendente e al generale.

Sofocle fu il poeta di figli che non possono non riconoscere la so-

vrànità del padre, e quella sovranità è un destino o una ferita che il tempo umano può rimarginare trasformandola in istituzione, in regola di una società. Il dramma che Euripide rappresenta è quello dei figli per i quali il padre, o il divino, sono irriconoscibili: e di qui conflitti, devastazioni e conclusioni «a canone sospeso». La società si smembra per Euripide, - casomai è progetto e utopia, o bersaglio, motivo di una lotta incessante.

Lo stesso accade in Pasolini, in «Calderon», in «Affabulazione», in «Pilade», in «Bestia da stile», e, come in trasparenza, in «Orgia» e «Porcile».

Il contatto o la coscienza del potere ci rende tutti ridicoli, forse vili: - un'ossessione tragicomica ci possiede nel momento in cui viviamo dentro di noi il conflitto fra libertà e destino. La libertà è l'individuo, il destino è il potere. Se l'individuo accetta la libertà condizionata che il potere gli offre, non ha scampo alla morte. Ma nella morte può affiorare una macabra consapevolezza, quel «postumo» sapere attraverso il quale diventiamo coscienti della nostra viltà. E questo può voler dire sentirsi liberi finalmente, - ma liberi, appunto, soltanto nella morte, in una postuma libertà.

Secondo lui, l'offensiva nei confronti del teatro doveva essere condotta nella diversità, in una differenza di concezione che scavalcasse il pubblico tradizionale, il pubblico *borghese*. Il Teatro del Porcospino, e i teatri simili, diceva, nascevano in seno al teatro *vecchio*, gravidi di incerte contraddizioni. Anzitutto una: pensare che, comunque, il vecchio

teatro continuasse a esistere con la sua ritualità. Il teatro nuovo doveva piuttosto oltrepassare quella ritualità, agire in una indiscutibile assenza di confronti, o trafiggere ogni confronto.

L'ideazione delle sue tragedie si nutri, credo, anche impercettibilmente di quelle discussioni. Ancora di più se ne nutri il suo *Manifesto per un nuovo teatro* che stampammo su *Nuovi Argomenti*, Nuova Serie, gennaio-marzo 1968. Vi si legge che i destinatari del *nuovo teatro* sono i *gruppi avanzati della borghesia*, ossia gli intellettuali, tutti coloro che coltivino un interesse magari *ingenuo, provinciale, ma reale* per la cultura. Per le signore in pelliccia (*la simbolica, patetica pelliccia di visone*), *che desiderino accedere ai nuovi spettacoli*, biglietti pari a trenta volte il costo normale; invece ingresso gratuito per i fascisti inferiori ai venticinque anni d'età; quanto agli applausi, niente applausi: *piuttosto sarà richiesta da parte dello spettatore quella fiducia quasi mistica nella democrazia che consente il dialogo, totalmente disinteressato e idealistico, sui problemi posti o dibattuti (a canone sospeso!) dal testo.*

Questo teatro, che *non si inserisce in una tradizione ma nemmeno la consta*, è un teatro di *parola*: un teatro da sentire, e non da vedere; è un teatro che esclude come precedente ogni altro teatro - il teatro rinascimentale, Shakespeare e quant'altro, - ma non esclude il teatro della democrazia ateniese. È un teatro che discute l'evento: riconduce l'evento alla supposizione del pensiero, e cancella l'azione; oppure addita il problema dell'azione, la trascrive



nelle cifre del suo significato, ne rivela la pochezza che avrebbe in sé e ne sottolinea le potenzialità conoscitive, critiche.

È questo un teatro dialettico, un teatro filosofico: ma di quale filosofia?

L'uomo di «Orgia», nel prologo dove parla da morto, grida appunto questo:

*... Sono stato proprio di quelli, che, nella loro libertà, non hanno conosciuto / nè amore, nè carità, nè altre difficoltà della coscienza.*

Una certezza all'apparenza mediocre, ma, nella prospettiva dell'essere in cui l'uomo vive, totale:

*Ho esaminato, capito, accettato, discusso,*

*/manipolato,*

*la mia Diversità solo pochi minuti prima*

*/di morire:*

*per il tempo, cioè, necessario, a togliermi,*

*esemplarmente, la vita.*

La morte come scandalo ulteriore. L'uomo di «Orgia», nel prologo che va letto come un «introibo» tematico che accomuna tutti i sei testi, dice ancora:

*Ha diritto la Diversità a restare sempre uguale*

*/a se stessa?*

*A non essere altro, in tal caso, che verifica di*

*/scandalo?*

*Non deve, piuttosto, divenire altro scandalo?*

Questo è il tema, via via replicato, in una modulazione sarcastica e tenebrosa, nell'insieme delle sei tragedie pasoliniane. Questa la loro filosofia esistenziale, una filosofia bloccata all'interrogativo, - «a canone sospeso», appunto.

4. In «Affabulazione», e in «Cal-

deron», il padre, e il potere, vivono la malattia delle cose: nel conoscerle, quel padre, quel potere, vedono le cose dileguarsi davanti ai loro occhi, e la loro disperazione è quella del processo mancato. In «Calderon» il punto di vista è ancorato a Rosaura, a una figlia; in «Affabulazione» è quello del padre in prima persona: in entrambe le tragedie è la malattia dell'essere che si trasforma in malattia dell'individuo. Il padre si eclissa (in «Calderon»), o uccide (in «Affabulazione»). Ma eclisse o assassinio in entrambi i casi sono pari dichiarazioni di impotenza, - o dichiarazioni implicite ed esplicite, davanti ai figli, d'essere figli essi stessi.

Il problema, da esistenziale, si trasforma subito in un problema politico, poiché questa sconfitta del padre ha senso soltanto se la si intende come sconfitta del potere di per sé, come vanificazione di ogni possesso di un uomo su altri uomini.

Ma cosa si profila oltre questo annientamento?

La risposta è quella desolata, tutta fallimentare, prefigurata in «Bestia da stile», tragedia autobiografica, dove Pasolini sostanzialmente dichiara di controtipare se stesso nel giovane Jan Palach che si brucia vivo a Praga per protesta contro il potere comunista.

Ancora la morte, una morte cercata come scandalo da rinfacciare a quel padre-potere, Cronos, che divora i propri figli, insensato e nostalgico di un bene da lui conosciuto soltanto come conformismo obbediente, - la morte, scandalo e sovvertimento di ogni ordine possibile, di ogni obbedien-

za. Ancora, è questa una dichiarazione di invaghimento per un cristallino, puro esserci delle cose, percezione intatta del sentimento, di là da ogni figurazione logica e conoscitiva.

5. Eppure, «ebbro d'erba e di tenebre» non è forse anche il narratore di «Petrolio», puntiglioso accusatore dei delitti perpetrati dall'industria di Stato, dall'industria del padre-potere che incentiva il male e insieme lo sdoppiamento e la disgregazione della personalità umana? Voglio dire che il '74, l'anno in cui Pasolini arriva a mettere punto a «Bestia da stile» e all'interno grande affresco delle sei tragedie (che possono benissimo essere considerate un tutto, o un itinerario in sei stazioni attraverso le oscure pulsioni che si muovono nel profondo di noi, come hanno sostenuto sia Aurelio Roncaglia sia Guido Davico Bonino), è anche l'anno in cui lavora con intensità e applicazione a «Petrolio», dove il conflitto fra essere e avere o fra libertà e potere subisce nella sua immaginazione una metamorfosi ancor più visionaria e insieme un'attualizzazione dal carattere ferocemente pamphletistico e parodistico.

Anche «Petrolio» porta tracce cospicue di autobiografismo, e di sicuro l'idea di scrittore che vi affiora è di nuovo quella della «bestia da stile». La «bestia da stile» di «Petrolio» lascia emergere fino alla lacerazione, e alla farsa tragica, la duplicità dell'io, il suo annichilimento, o il suo potenziamento per una disperazione da vertigine (l'uomo-donna che, ripreso in «Petrolio» dal «Sosia» doctoevskiano, vive quella vertigine

come un rito sacrificale). Nella tragedia, l'emersione dell'autobiografia rende rito l'atto del masturbarsi fino a spingerlo alla soglia di una dichiarazione di poetica. Comunque, è nell'ebbrezza fasciata di «erba e di tenebre», sul senso musicale di una metafora, che la sorte ha voluto sigillare non solo la parabola drammaturgica di Pasolini ma anche il torso incompiuto, postumo a ogni effetto, di «Petrolio».

6. Un'ulteriore questione. La drammaturgia pasoliniana tende a un teatro «frontale», dove la verosimiglianza, o la scenica finzione del vero, qualità essenziale del dramma naturalistico, è esclusa. Le tessere che compongono la cosiddetta azione non vengono situate da Pasolini in una prospettiva coerente: sono situate una accanto all'altra da una logica a dir poco associativa o da un'euristica che tende ad accostare immagine a immagine, visione a visione, perché la verità affiori sull'onda di una passione abbeverata dall'ideologia o da una ideologia immersa nelle passioni.

Il risultato: una frontalità che non è più tale. Anzi, questo teatro pare nascere da un particolare assillo, quello di terremotare internamente la forma: il sogno trasuda di quotidiane apparenze, il simbolo irrompe alla luce del giorno, o la luminosità solare trasvola d'improvviso in una notturna foresta di insidie metaforiche. Veglia e sonno, per Rosaura, in «Calderon», sono specchi concavi e convessi della sua aleatoria esistenza.

E il sesso? Il sesso è il viatico all'utopia e allo scandalo, sintesi

metafisica, insieme morte e vita, dolore e sublimazione. Dice Jan: *Voglio che mi trovino morto col sesso di fuori,*

*coi calzoni macchiati di seme bianco, tra*

*le saggine laccate di liquido color sangue.*

*Mi sono convinto che anche gli atti estremi*

*di cui io solo, attore, sono testimone, in un fiume che nessuno raggiunge - avranno avuto alla fine un loro senso.*

*Cantate le canzoni del nostro folklore, ragazzi che avete pudore con voi stessi, esempi virili che riproducono i padri.*

*Con tutta la vostra cristianità boema! Cantate, cantate nella profonda pace contadina, niente*

*si contraddice in fondo alla provinciale!*

*Questa è la mia speranza - la mia previsione:*

*come non ha fine il dolore dentro di me*

*così non finisca neanche il mondo che mi è*

*/intorno.*

Alla conclusione del dramma, quando, come in una lauda medievale, il Capitale e la Rivoluzione cercheranno l'uno o l'altro il possesso del corpo di Jan, il Capitale, nel rimettere la spoglia esamine alla Rivoluzione, dirà:

*Quanto a quest'uomo,*

*se proprio non vuoi perderlo,*

*te lo lascio: ebbro*

*d'erba e di tenebre.*

Appunto questa ebbrezza, data da una esistenza insieme calda e disfatta, risolve o profila un'ulteriore sconfitta, quella della stessa poesia, che sembrava il credo di risulta nella lotta tetra, violenta fra libertà e potere.

Ma questa sconfitta si verifica anche nella forma della stessa tragedia, quanto mai allegorica, quanto mai monologante, intrisa di un'al-

lusività figurale eccessiva se confrontata a quella del teatro praticato fin qui da Pasolini. Una sconfitta calcolata, predisposta ad arte, perché l'arte significhi essa stessa la propria impotenza a essere soltanto una elucubrazione sugli istinti contraddittori che governano o travagliano l'inconscio. Il poeta, se è una «bestia da stile», gravato nella mente e nella fisiologia da una pena lacerante e mortuaria, è anche simbolo di una libertà che cerca se stessa fino al sacrificio estremo, dissolutorio. Questo gesto dissolutorio è indubbiamente valutato da Pasolini come teatrale, - ma di una teatralità che rinuncia, alla conclusione, ai propri fini, che dichiara forfait.

Così, il padre di «Affabulazione» pare cercare alla luce del «lucibrum», il lucignolo di stoppa e olio della fiamma oscillante, l'incerto bandolo della favola della propria vita: in quel chiarore balenante l'ombra di Sofocle, quasi per irrisione, gli narra di un figlio che, ignaro, uccise il padre e poi si accecò:

*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 mistero.*

La frontalità, frantumata in chiaroscuri fin troppo accentuati, percosso da volute che simulano quasi una perpetua rotazione su se stessi del pensiero e dell'emozione, vorrebbe essere come un puro biancore verso cui tendono a fondersi tutti i grigi possibili, - è un'utopia razionale. Ma la realtà



del dramma prende il sopravvento, - una violenza contenuta, quasi una collera del sentimento. Anzi, una minaccia o la tentazione di una ferita nascosta e che esige d'essere mostrata. Una ferita che passa di là da ogni dignità, - come dice la Donna di «Orgia»:

*Pensavo, giusto, alla carne.*

*Ma non alla carne bella, con la sua dignità,*

*del viso, delle spalle, della nuca.*

*No: ma alla carne dov'è più carne, e quindi più muore.*

*Perché vivere è tremare.*

*Poi, quando tutto finirà, tutto finirà: non ci sarà un volto immortale e un sesso mortale.*

7. Sembra che Pasolini voglia svuotare il teatro come una conchiglia della sua polpa, e riempirlo di una sostanza lirica, nutrimento di strazio e ragione.

È, questo suo, un teatro «bianco» da porre in parallelo con il teatro «bianco», raziccinante, di Moravia?

Il teatro di parola degli anni fra Sessanta e Settanta (direi anche oltre) si cristallizzò su Beckett, quindi su Pinter, - in definitiva su Cecov. Fu un tentativo per rappresentare il linguaggio sottointeso alla realtà attraverso apparenze che avessero il profumo del vero.

Diversamente fra loro, ma in parallelo, sia Pasolini sia Moravia hanno usato il teatro al fine di un filosofico «canone sospeso». Un teatro che scantonasse da ogni «vero» e catturasse gli interrogativi del «reale».

Per entrambi il teatro fu una proposizione di problemi, allo stesso modo come lo fu, in «Così è, se vi pare» e «I sei personaggi in cerca d'autore», per Pirandello: - fu, insomma, la proiezione di una dialettica, o l'ispezione del punto che non tiene, per l'uomo, nel rapporto fra il nascosto sè (le pasoliniane «buie viscere») e il mondo, la società, l'insieme della vita.

---

## AFFABULARE ATTORNO AL MITO DI EDIPO di Enrico Groppali

---

In quanti modi si può narrare la storia di Edipo?

Pasolini sceglie di nascondersi dietro lo spettro dell'autore antico: l'Ombra di Sofocle si presenta, all'inizio della tragedia, sul palcoscenico spoglio a illuminare della fioca intermittenza della sua parola questo lugubre andare a ritroso nel tempo ed oltre il tempo, in un circolo che non ha mai fine perché forse il raggio d'incidenza della sua parabola non è mai cominciato...

Il gomitollo delle acerbe insanabili contraddizioni si organizza ancora una volta attorno all'asse portante del sogno, del trauma e dell'incubo.

Nel film dedicato ad *Edipo Re* il tragico idealmente si concludeva sui gradini sconnessi, smangiati dalla muffa e dal tempo, di un tempio cristiano, l'unico teatro consentito perché il vegliardo vi potesse fissare uno sguardo cieco comunicando agli astanti l'orrore attraverso il degrado fisiologico del corpo (un tema che attraversa tutto Pasolini e che dalla consunzione del sesso come consunzione della vita lo porta al massacro sulla spiaggia di Ostia), mentre nella tragedia dedicata a Rosaura (*Calderòn*) si rinnova ad ogni risveglio costringendo la vittima a incessantemente ripetere le stazioni di un lager destinato a eternarsi senza mai sciogliere le sue dolorose contraddizioni, in «*Affabulazione*» assistiamo al destar-

si di un padre che non è più tale dal momento che ha smarrito la propria identità di figlio.

Il Padre urla come urlava il Padre di *Teorema* precipitandosi, alla fine del film, a ridosso della sabbia di tutti i deserti e della roccia di tutte le catene del mondo. Ma stavolta nel disperato giro a vuoto delle parole e nella danza sconosciuta delle immagini ci è dato cogliere un'indicazione insieme più allarmante e più recisa.

Cosa dice quest'ombra appena evocata da un'altra Ombra? Dice: «dove vai... ragazzo, padre mio». Il Padre non vuol sapere di aver generato un figlio, perché le parole si sono ormai scollate dalle immagini che, veicolando un significato sociale, garantivano l'ordine nella polis e il ritmico succedersi delle funzioni, delle generazioni, delle filiazioni. Il Padre sogna di una stazione, crede di essersi definitivamente abbarbicato a un luogo in bilico, sospeso tra il passaggio e la partenza, una Citera da cui continuamente si salpa senza mai approdare.

Il Padre è figlio di se stesso, di un io che non conosce e che, nel sogno, inconsciamente ripudia. Dice di avere «qui i piedini di un bambino di tre anni». Figlio del proprio figlio, immagine desolata e sacra del proprio desiderio colto nell'attimo alto e intangibile di una purezza che, prima di *Affabulazione*, Pasolini aveva attribuito solamente a sua madre, la vergi-

ne-fanciulla figlia del fantassin della *Meglio Gioventù*, il Padre insegue tra l'urlo che lo ridesta al nuovo tormento del giorno e l'urlo che lo accompagna come la più dolente delle salmodie attraverso la sua continua agonia di testimone, l'immagine di un figlio che gli nega persino il piacere della contemplazione ("Che viso hai?").

Il brusco incipit che inaugura questo nuovo testo di pena ruota attorno alla Madre, fulcro della ossessiva ricerca di un punto di riferimento, origine angosciosa di quell'estasi e di quello strazio: la Moglie, madre del personaggio assente (il Ragazzo), diventa madre del Padre, inutile viatico e inutile Giocasta di un'infinita serie di generazioni.

La Madre non comprende questo figlio-sposo, padre di un erede che finora ci è inibito conoscere, si rifiuta di comprendere la portata delle sue dichiarazioni («volò!») e preferisce metterle nel conto di un'agitazione momentanea o dell'effetto deleterio dell'ora e della stagione. Subito dopo, come una Parca gentile ma inesorabile, se ne va lasciando il protagonista al posto dell'Ombra che lo ha preceduto.

A questa svolta improvvisa del fatto tragico che censura l'immissione del personaggio nel circuito obbligato delle accuse e delle risposte (che sono la ragione dialettica del dramma borghese) ci ritroviamo alla presenza di un



ego doloroso e irrisolto. Pasolini si confessa sub specie di Padre di un Figlio finora inesistente asserendo di non ricordare il sogno che ha segnato la marcia impietosa del tempo nella sua carne di parola che graffia, strazia, incide sulla pagina bianca. È come se Pasolini-Padre, già morto, ridotto ad esile ombra tra i dolci declivi che si affacciano sui laghi ricostruisse pazientemente attraverso le parole a noi consuete della comunicazione le icone tradizionali del Benessere di un'Italia che non esiste più: le fabbriche mute e silenti che, negli anni sessanta, hanno preso il posto dei prati; gli industriali terrorizzati dalla rivolta dei figli; le alterazioni che il tempo ha imposto al loro aspetto atletico e scattante... La tragedia scocca improvvisa subito dopo: Pasolini-Padre Padrone di un'industria (culturale?) che rifiuta, si ribella contro la forzata immissione del suo io all'interno di un hortus conclusus per lui inaccettabile (la propria riduzione a Personaggio di Potere). Sorge a questo punto un problema inatteso quanto spaventoso: il semidio che, nell'antico teatro dei Greci, veniva demandato ad imprese impossibili quanto gratificanti ed aveva il potere di ricondurre dall'Ade gli esclusi dai riti precari che regnano tra i mortali (Ercole, glorioso trionfatore, che compiute le dodici fatiche riconduce Alceste dal suo sposo) ora vive nel limbo pericoloso e incerto che separa una condizione preesistente di cui non si ricorda più (il fanciullo-Pasolini di una Casarsa degli umili) dall'adulto che amministra con crescente fastidio una posizione di predomi-

nio assoluto (Pasolini-Pater Familias della nostra letteratura), «Chi vive questo personaggio (io!)», sottolinea con infinita malinconia il poeta tragico di oggi, «resta per qualche tempo come staccato e contemplativo». Ma cosa contempla? Cosa se non l'antica immagine di se stesso tutto concentrato e assorto nel gioco che doveva accompagnarlo, ilare e lieve, per tutta la vita (il pallone)? Pasolini genera continuamente il fantasma di un figlio che non c'è attraverso un tirannico accecante insistente *guardare*. Edipo, stavolta, è stato già acciecatto e fissa ostinato le sue pupille spente contro un desolato paesaggio di tenebre da cui far scaturire la lux eterna di un altro da sé, figlio della sua angoscia, frutto della sua diversità (in *Affabulazione* la spia a questa latente propensione è fornita, fin dalle prime pagine, dalla differenza genetica che oppone a un Padre bruno un Figlio biondo). Ed ecco finalmente materializzarsi il Sogno del Padre. Cosa dirà il figlio a questa eccentrica immagine paterna? Si rivelerà se possibile ancora più eccentrico e, alla precisa richiesta di Pasolini-Padre prigioniero del sogno di un Figlio identico a se stesso, lo inviterà con una grazia tra acerba e inquieta ad assomigliare a lui, a diluirsi fino a confondersi in lui. Dopo la scomparsa di questa immagine tanto desiderata da assumere fugace consistenza di riflesso, il Padre deflagra sempre più esplicito verso l'antico referente: Edipo. Incapace di attribuire un senso al sogno che l'ha generato,

il personaggio vive in uno stato di atroce *apartheid* dal mondo dei suoi simili (è un Edipo senza coro, l'Edipo teatrale di Pasolini) e confessa al pubblico la propria impotenza attraverso l'imbarazzante autocitazione della propria insufficienza (il Padre si descrive come un mutilato cui il destino ha concesso l'inerte prolungamento di un braccio ma non la consolazione della mano). Geloso di ogni ombra vivente che si frapponga tra lui stesso e l'oggetto della sua stupita adorazione, il Padre arriva addirittura a scambiare la compagna del Figlio per un «fratellino minore» di quest'ultimo (la paternità come filiazione maschile di individualità omologhe che l'epos sociale vorrebbe introiettare ad uguali non ha mai fine). E sarà proprio la ragazza eliminata a priori dalla disputa come un soggetto conturbante da ridurre prima a maschio sui generis (quando il Padre l'intravede da lontano) e poi a miccia indispensabile ad attizzare il fuoco della rivalità generazionale ad intuire la vera natura di un contendere solo apparentemente scherzoso (il Padre gioca con le parole come un retore consumato). Cosa dice infatti la Ragazza del Figlio? Enuncia con la serena indifferenza di un aggregato alla Sorbonne che, tra i due, vi può essere solo un contenzioso erotico («è di un amore fra voi due che si tratta»). Ma questa compiaciuta citazione del cinema di Godard (sono questi gli anni, non dimentichiamolo, in cui Pasolini, sia in *Teorema* che in *Porcile*, scrittura all'ora Mme. Godard, Anne Wiazemsky,

interprete della *Cinese*) è riscattata dalla violenta immissione di Sade nel sistema chiuso dell'eretico Pasolini. Prima dell'Ombra di Sofocle eravamo effettivamente stati visitati dall'Ombra del Divin Marchese che aveva sulfureamente marchiato a fuoco l'ouverture del fatto tragico («Les causes sont peut-être inutiles aux effets»). E questa concomitanza di eresie divergenti ma analoghe in quanto a violenta destabilizzazione del discorso in fieri (l'eresia di Godard va contro l'eretico ordine dei gochisti, l'eresia di Sade divide drasticamente i contendenti in vittime che auspicano l'avvento dei propri carnefici) si riverberano sulla struttura della pièce rendendola *aberrante*. Se all'inizio *Affabulazione* nel suo disperato ruotare sui detriti di un fatto antico quanto indicibile (discutere, conversare, inquisire attorno all'infrazione massima del mito, l'incesto di Edipo) pareva configurarsi come un nucleo indiscindibile di pena - *un huis-clos* da cui non era dato evadere - adesso la scommessa verbale del poeta civile travalica la forma chiusa dell'allocuzione. *Affabulazione* diviene sinonimo di profezia. Ma di quale? Quella che da Laio/Edipo trascorre a Pasolini-uomo, araldo che scandalizza i suoi simili allo scopo di poterli finalmente compatire. Il Padre scaccerà quindi la Ragazza rea di escluderlo dalla parte più intima e preziosa del corpo del Figlio - la virilità - che nell'amplesso a Lui viene sottratta. E la scaccia con l'empito del Cristo quando si sbarazza con livore dei

mercanti dal tempio. È significativo che, subito dopo, allontanata anche la Madre dal suo illimitato deserto di pena, questo neo Gesù, privo di Maria e impossibilitato a generare un altro Figliolo Divino, si rivolga sconsolatamente al Padre dichiarando con estrema amarezza tutta la propria immedicabile solitudine («Ora tu mi hai lasciato»). Divenuto padre, il Padre si ritrova sperduto in un universo in decomposizione fatto non dei vivi germogli che annunciano il risveglio della primavera ma dello sfondo plumbeo e artificioso che regna in tanti paesaggi urbani fissati sulla tela dalla pittura e dal cinema contemporanei: grigi di alberi spogli e senza frutti, degni della desolata landa padana cara alle sconsolate ricognizioni di Antonioni dominano questo appassionato interludio in cui un Padre privo di un Figlio sogna il Dio che l'ha abbandonato e che, solo negli squarci frammentari della memoria, gli appare come il ricordo di un bene perduto. Già qui (Secondo Episodio) Edipo appare segnato. Non è più l'immagine critica di un industriale lombardo. È una vecchia che cerca il divino nei bui anfratti che abitano lungo le prode erbose degli argini. È un vecchio operaio che ignora il logorio atroce del tempo. È Pasolini che cerca la propria morte istruendo attraverso le parole che un tempo si dicevano salvifiche (l'uomo che trova Dio in sogno) un processo ai Padri inconsapevoli di procreare e proprio per questo condannati a generare dal profondo di sé il carnefice che annientandoli li deporrà come una povera cosa

inutile all'ombra di un tempio o tra i binari arrugginiti di una stazione dove la storia dell'incubo che si chiama vita tornerà ad affabulare, ossia ad affacciarsi attraverso sussurri, interiezioni, parole. Ma la secante che squassa da cima a fondo come un fulmine il tragico edipo pasoliniano è la consapevolezza di essere figlio (e cioè vittima) dei ragazzi-padri la cui carne oscena lo fruga, lo penetra e lo atterra (senza, manzonianamente, «consolarlo»). Non c'è da aspettare l'apparizione di un postumo *objet de défi* come il brogliaccio *Petrolio* per rivedere al rallentatore nei flashes intermittenti di una video-camera le immagini di un Pasolini che getta sulla carta la propria ninfomania con la precisa volontà di stracciare la pornindustria delle copule patinate delle riviste hard. Se Pasolini ritrova Sade sul Prato della Casilina e sposa la frigida combinatoria dei molteplici accoppiamenti che ripetono fino alla nausea la profanazione della sua docile carne votata al masochismo, lo evoca - come nell'antecedente *Affabulazione* - per sottolineare la propria tragica irrisoluzione. Pasolini infatti sceglie sempre di immolarsi, attraverso l'amplesso, con un Figlio orgoglioso della propria potenziale paternità (e un figlio suburbano e incolto che penetra, senza fecondarlo, il Poeta-Padre). In *Affabulazione* troviamo già espressi i medesimi stilemi ed assistiamo al rettilineo snodarsi dello stesso percorso. Ma l'eroticismo nella tragedia di un Edipo che si vuole ad ogni costo Laio assume valenze catartiche di *contagio*: il Figlio confessa al Padre di



trascorrere i suoi giorni al di là del tempo che ne celebra l'effimera gloria. Il Figlio vive la giovinezza come in sogno e precipita nella stessa assenza di Dio che aveva spinto il Padre a proclamarsi inerte residuo di una procreazione lontana, cancellata, inesistente, nuvola che si sfrange patetica e vacua nel cielo dei cicli vitali («vedrà il mio sesso... una funzione pura... senza utilità»).

Ma il contagio produce un'altra conseguenza: il Padre che interpreta il ruolo di figlio di suo Figlio (ancora un'eco disperata e stravolta della dantesca Vergine «figlia del tuo figlio?») e che implora quest'ultimo di uccidere in lui il bambino petulante e perverso che vuole vedere il suo membro, declina la prima citazione sadiana: il parricidio.

Una trasgressione, più che reale, rappresentata: il Padre infatti viene solamente ferito. Ma la febbre che lo scuote trasportandolo oltre il contingente produce i sogni aberranti della sragione: Edipo diventa Macbeth e stavolta il suo destino gli viene svelato dall'Ombra di Sofocle che si ripresenta in funzione di Prima Strega.

Questa funzione ilare e tragica che, in *Pilade*, si scinderà nella coppia delle immagini formate da Furie/Eumenidi e da Elettra/Ate-na riveste, hic et nunc, ancora i connotati dell'autore di *Edipo Re*. Perché? Semplicissimo.

L'Ombra di Sofocle surroga quel contatto col divino che solo il delirio nelle sue associazioni blasfeme eleva a superiore luce della ragione.

L'Ombra di Sofocle è il Dio severo e impietoso della Bibbia.

È lui ad enunciare il problema

che assilla il protagonista: suo figlio non è un enigma ma un mistero. In quanto tale, esige di essere rappresentato nel vivo corpo del ragazzo, che si muove sui verdi «fondali» lombardi, ed impone al Padre tutta l'amorosa dedizione di un fedele volto a contemplare il santo che ha scelto a sua immagine e somiglianza.

Ma il miracolo dell'ascesi non si compie: il Padre non è stato visitato da nessun anghelos ma, appunto, solo da un'ombra del suo lontanissimo passato storico.

Trascorso il delirio e reintegrato nelle sue funzioni di esperto manipolatore di carta moneta, il Padre assolda una veggente (Seconda Strega del *Macbeth*) che, nella pentola rovesciata della sorte ora degradata ad infima palla di vetro, gli dirà dove vive suo figlio senza per questo rinunciare a schiudergli davanti l'agghiacciante visione delle prossime guerre compiute dai Padri contro i Figli, all'ombra di un'esplosione atomica tesa a distruggere le ombre della storia e qualsiasi inquietante riflesso del nostro modo di *rappresentarci*.

La profezia della nuova strega elimina la poesia come il teatro (il rito che l'accompagna). Ma introduce, come un'Iride stravolta di segno, una replica storica del mito. La guerra cui allude la veggente è una e tutte le guerre. È la guerra di Zeus contro Chronos, è la guerra di Chronos che divora i suoi figli, è il Padre di Pasolini che tenta di uccidere il Figlio per vendicarsi di non essere stato massacrato dalla sua progenie.

Ormai il dramma diventa collazione di schegge che dell'antica tragedia ripetono gli addendi

frantumati.

Domani, alla stazione, da un vagoncino all'altro, cento lire ricevute in elemosina e strette nell'artiglio rapace che ha sostituito la bella mano di un tempo, l'ex-industriale celebra con monotona voce da officiante la messa nera delle sciagure citando di sfuggita l'impiccagione della Moglie che, in un ciclo di rimandi circolari, surroga il suicidio della coppia di *Orgia* ripetendone nel gesto la tragica consequenzialità.

Dall'Opera Aperta tanto brillantemente teorizzata in quella dissolta stagione culturale dal professor Eco, si trascorre alla più spaventevole delle Opere Chiuse che incatena al perno della tortura ogni sospiro e ogni gesto di questa fabula sconosciuta da cui sono fuggite senza più far ritorno persino le ombre consolatorie delle favole che esorcizzavano nel dolore la polis di ieri riaprendo attorno al delitto (e all'espiazione che l'accompagnava) il paesaggio di una nuova ragione e di una nuova cultura.

Oggi l'*Affabulazione* si iscrive nelle righe di ferro dei binari, si alza sullo spartito solcato da anonimi tronchi di ferro che si chiamano vagoni, intervallato da oblique ferite trasversali fatte di rugine e pianto che si chiamano locomotive.

È lì tra il fischio assordante dei convogli e il trapestio osceno dei bagagli che il Poeta di Casarsa, l'Ombra di Pasolini, ancor oggi alza la sua trenodia d'urlo, sentenze e grida.

È lì che un Padre, capace di essere soltanto figlio, si aggira affabulando attorno alla tragedia che l'ha ridotto ad esile flatus vocis; è

stato un Padre ucciso da un Figlio o un Figlio che ha indicato al Ragazzo Padre dove colpirlo perché precipitasse al suolo tra l'erba rada e stenta bruciata dalla prima vampa ardente del sole?

\*Enrico Groppali è stato il primo critico che si è occupato del teatro di Pasolini (*L'Obsessione e il Fantasma*, Marsilio, 1979) partecipando all'incontro dell'Università di Paris-Vincennes raccolto nel volume miscelaneo *Pasolini* (Grasset, 1980) curato da Maria Antonietta Maciocchi.





Luca Ronconi

---

L'ALTRO PASOLINI di Maria Grazia Gregori

---

Dopo un lontano ed emozionante *Calderon* di Pasolini, presentato negli anni Settanta al laboratorio teatrale di Prato, Luca Ronconi, direttore dello Stabile di Torino, ci riprova con il teatro irripresentabile di PPP. A maggio, infatti, andranno in scena contemporaneamente ben tre testi dell'autore friulano, *Affabulazione*, *Calderon* e *Pilade* con gli allievi della Scuola di teatro da lui diretta. Ma oltre che *intrigato* dal teatro di Pasolini Ronconi è un attento lettore ed estimatore dei suoi romanzi e del suo cinema. Un'occasione, dunque, questo incontro, per ragionare con lui su di una presenza di cui si avverte l'assenza e intorno alla quale la pubblicazione di *Petrolio* (Einaudi) ha rinfocolato polemiche e riflessioni.

**Ronconi, perché Pasolini oggi?**  
Perché Pasolini è ancora, e sempre, una scommessa. Per vedere e sperimentare se c'è ancora la possibilità – e quale – dell'efficacia, della tenuta scenica di questi testi. Per vedere che cosa è rimasto e che valore può ricoprire, oggi, quell'idea di teatro di parola, non scenico, che Pasolini aveva.

**È la seconda volta che lei mette in scena dei testi di Pasolini: che cosa la attrae in questo autore?**

Attrarre non è la parola giusta. Direi piuttosto che sono *incuriosito* da Pasolini. Mi incuriosisco, per esempio, alcuni luoghi ri-

correnti nella sua drammaturgia e non solo in quella, in *Pilade* in *Calderon* e in *Petrolio* – dunque in due testi teatrali e in un romanzo – ritroviamo lo stesso tema: la divisione in due di un personaggio, la proiezione di una metà in un'altra metà. *Calderon*, è la storia di qualcuno che, attraverso il sogno, si immagina di essere qualcun altro; *Pilade* e *Oreste* sono due aspetti della stessa persona. Quando Pasolini era vivo ho letto una sua primissima commedia, scritta quando ancora stava in Friuli, e mai pubblicata: il protagonista era un prete innamorato di una bambina che, in sogno, si trasformava in ragazzo. In *Petrolio*, poi, il nucleo narrativo è proprio lo sdoppiamento del protagonista in Carlo I e Carlo II: un Carlo che svolge un'attività pubblica e un Carlo che si trasforma in donna, anzi viene metaforizzato in donna dall'apparizione di un camion che porta dei giovani comunisti.

**Secondo lei è molto forte la componente autobiografica nella scrittura di Pasolini?**

In teatro l'autobiografia è pericolosa e quando la si rappresenta in forme convenzionalmente drammaturgiche è insopportabile. Nel caso di Pasolini questo non avviene. Nei suoi testi non ci sono personaggi autobiografici, ma piuttosto la rappresentazione di un'autobiografia. Come succede nei so-

gni, i suoi personaggi sono delle figure opposte che si immaginano al posto di altri. Se poi guardo ai primi romanzi – *Una vita violenta* e *Ragazzi di vita* – e guardo al loro realismo mi rendo conto subito che Pasolini non ha adottato lo stesso stile di teatro: sapeva benissimo che avrebbe finito con il fare dei bozzetti. Piuttosto il realismo dei suoi primi romanzi si rispecchia nei suoi primi film, il suo teatro nei film più tardi come *Uccellacci, uccellini*, *Salò-Sade*, *Teorema*. Vedo come una cesura in tutto Pasolini: a un certo punto la sua spinta realistica si è conclusa e tutta la sua produzione – letteraria, cinematografica, teatrale – diventa più visionaria, più profetica, più delirante.

**La visionarietà, la profezia, il delirio, dove possiamo rintracciarli?**

Per chi ha la mia età Pasolini è un miscuglio abbastanza curioso ma anche comprensibile di questi tre momenti ai quali aggiungerei anche l'ossessione. Questa ossessione, quasi persecutoria, per Pasolini si incarnava nella storia che altri hanno vissuto in modo magari conflittuale, ma non ossessivo. Oggi concetti come rivoluzione, neocapitalismo, consumismo, per dei giovani di vent'anni, rischiano di essere solo parole. E questi giovani, che forse a PPP sarebbero sembrati un po' dei *mostri*, sono, da una parte il risultato e dall'al-



tra il superamento, di quelle profezie. Lavorando con degli attori agli inizi mi interessa proprio vedere se, attraverso la rappresentazione, è possibile il recupero di una memoria storica, di una passione civile, che non hanno o che, se l'hanno, è indirizzata verso altri fenomeni.

**Quelle che lei chiama le ossessioni da dove nascevano?**

Per esempio dal rapporto padre-figlio, individuo-potere, madre-figlio. I rapporti familiari sono sempre al centro della tematica pasoliniana. Quando, per esempio in *Pilade* si dice che noi avanziamo verso il passato perché il ventre di nostra madre è la nostra meta, non ci viene data un'immagine letteraria ma una fissazione dell'autore. Così, sovente, a Pasolini succede di essere interpretato e letto attraverso la sua agenda; se un autore è *maledetto*, tutta la sua opera lo sarà e, quindi, deve essere rappresentata con tutti i caratteri esteriori della maledizione. In realtà non per tutto Pasolini è così: nel suo teatro, per esempio, non c'è la stessa immediatezza affascinante che c'è, poniamo, in *Petrolio*. Ecco che allora uno degli obiettivi del mio lavoro di

regista è quello di restituire un Pasolini limpido, liberato dalla sua autobiografia, di restituire i temi di Pasolini, non il carattere dell'uomo.

**Forse in teatro si è, per così dire, facilitati dal fatto che Pasolini scriveva i suoi testi in una lingua più alta di quella che usava per i suoi romanzi...**

È vero. La lingua teatrale di Pasolini è letteraria, retorica, qualche volta dialettica. La prima cosa da fare, allora, è vedere, di volta in volta, quello che è, sapendo che non posso teatralizzarla secondo i modi consueti della verità e della verosimiglianza. Mi rendo anche conto che c'è una corrispondenza fra la parola scritta e il gesto dello scrivere e che devo ricostruire quella fisicità, quel rapporto fra mano che scrive e mente che anticipa, emozione che interviene, sospensione, ritorno indietro. Scopro così che nel gesto dello scrivere c'è un tempo teatrale, non narrativo. Recuperare quel tempo, quel tempo largo, è quello che mi interessa.

**Si mette fra quelli che si sentono in qualche modo orfani di Pasolini?**

Pasolini l'ho conosciuto al tempo

in cui mettevo in scena *Il candelajo* di Giordano Bruno. Ninetto Davoli recitava con me, ma non credo che lui nutrisse una particolare simpatia nei confronti del mio lavoro. Perché, sostanzialmente (basta leggere il suo *Manifesto per un nuovo teatro*), il suo atteggiamento nei confronti delle esigenze del palcoscenico, della sua poetica, era supponente come del resto, succedeva e succede agli intellettuali e ai letterati italiani che guardano con un sostanziale disprezzo al teatro. Non mi sento orfano di Pasolini anche se gli riconosco una certa profeticità. Ma quando una profezia si è avverata non conta più, come non conta, non serve più, neppure il profeta. Quello che mi colpisce in Pasolini non è il martirio verso il quale è andato ma quello che gli ha dato la forza di fare questa profezia, di vedere il mondo in quel modo. L'importante però è come questa profezia sia ritornata su chi l'ha fatta, come chi l'ha fatta si sia lasciato distruggere dalla sua stessa profezia.

*Da un'intervista di Maria Grazia Gregori a Luca Ronconi su L'Unità del 18 gennaio 1993*

---

## LE MUSICHE di Paolo Terni

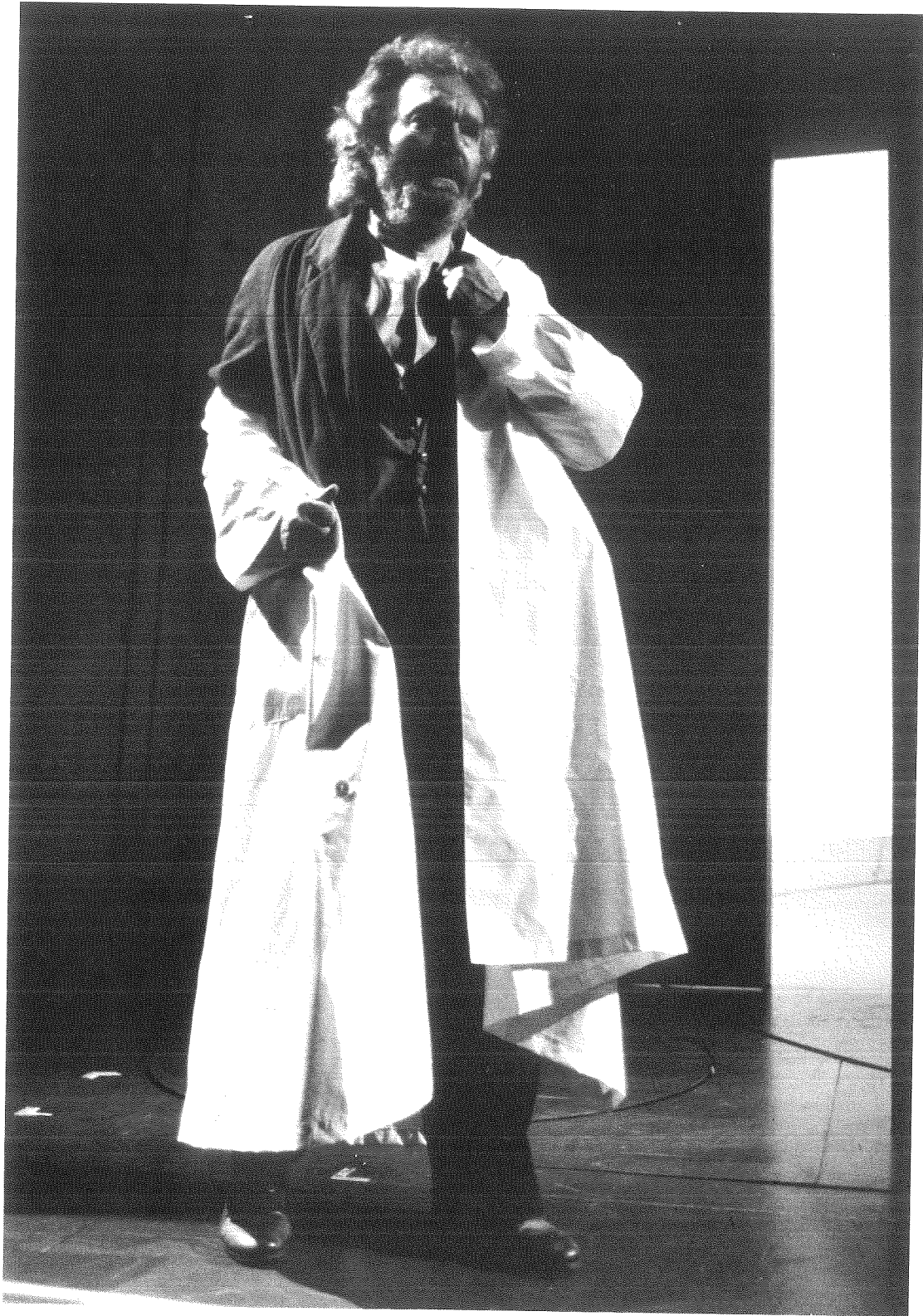
---

I frammenti musicali che si ascolteranno in alcuni momenti di questa rappresentazione sono tratti da *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Le ultime sette parole del nostro Redentore sulla Croce), versione orchestrale, di Franz Joseph Haydn (Hob. XX/1:A). Questa musica fu composta nel 1785/87 per le celebrazioni del Venerdì Santo in una chiesa di Cadi-

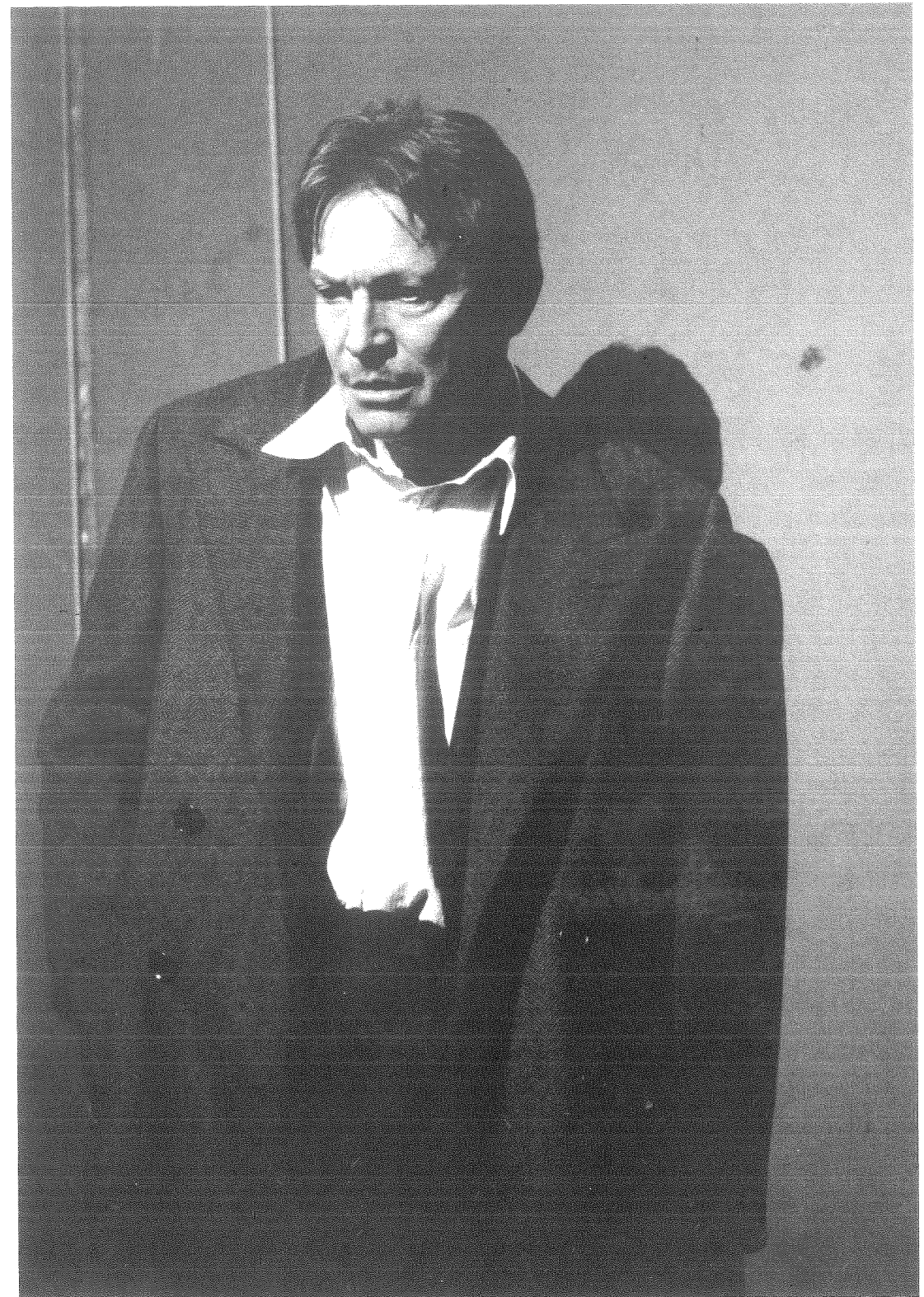
ce in Andalusia: pur nella assoluta classicità del linguaggio, e quindi nella massima compostezza formale, essa rapprende e condensa in sé un'alta raffigurazione del dolore (*Deus meus, Deus Meus, ut quid dereliquisti me?*) in congiunzione con un'intensa espressione di estrema rassegnazione (*In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*). A questi *requisiti* formali ed espres-

sivi avevano sempre corrisposto le grandi scelte musicali di Pier Paolo Pasolini con la collaborazione di Elsa Morante: in particolare maniera quell'ultimo coro della *Passione Secondo Matteo* di Johann Sebastian Bach (*Wir setzen uns mit Tränen nieder*: Piangenti ci sediamo...) che è ormai diventato una sorta di emblema della particolarissima musicalità pasoliniana.





*Carlo Montagna*

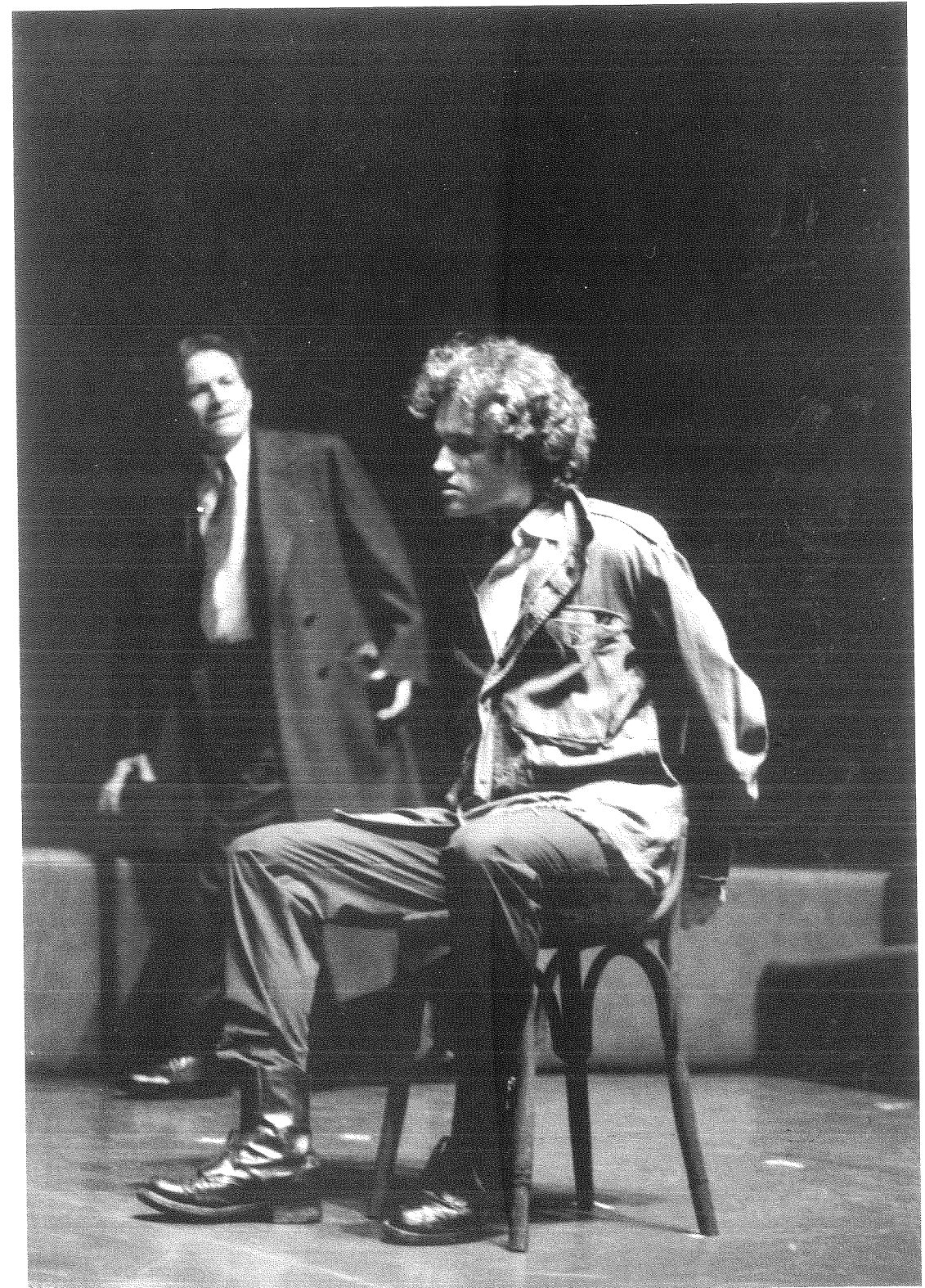


*Umberto Orsini*





*Paola Quattrini*



*Alberto Mussap*





*Martina Guideri*



*Marisa Fabbri*





*Umberto Orsini, Paola Quattrini*



*Umberto Orsini, Alberto Mussap*



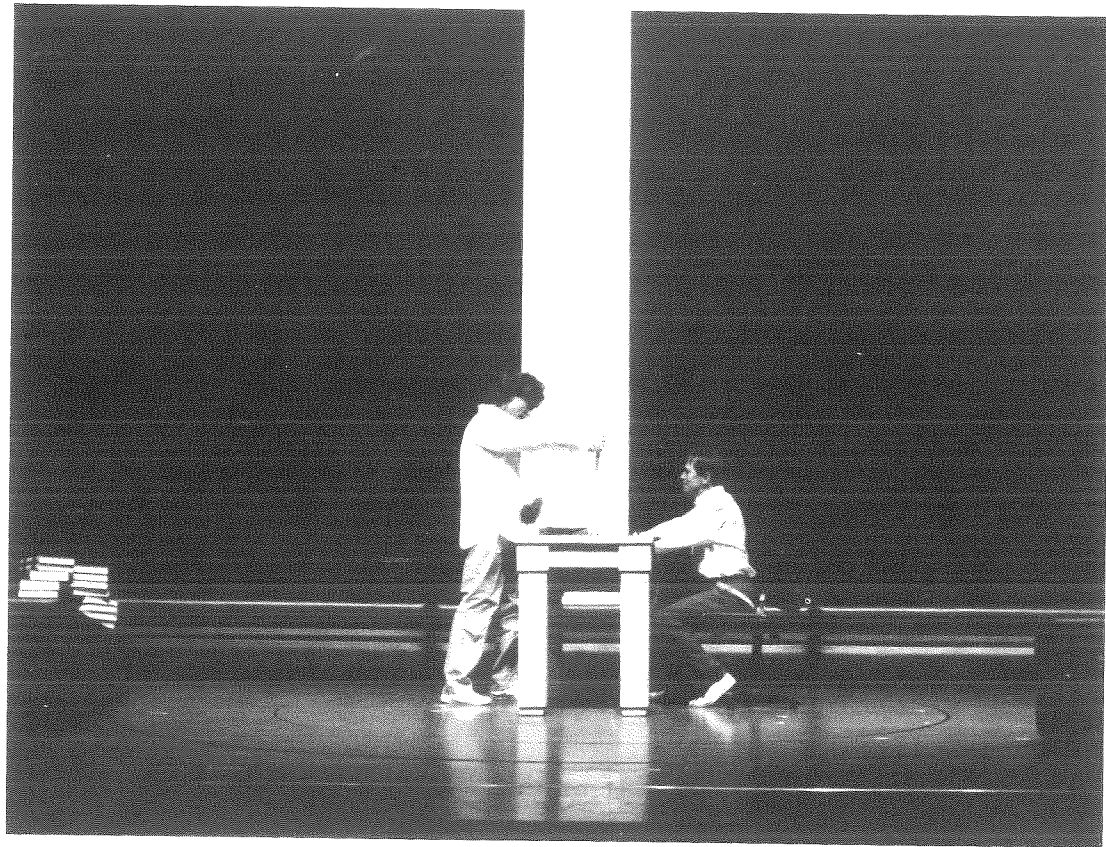


*Umberto Orsini. Martina Guideri. Alberto Mussap*



*Paola Quattrini*



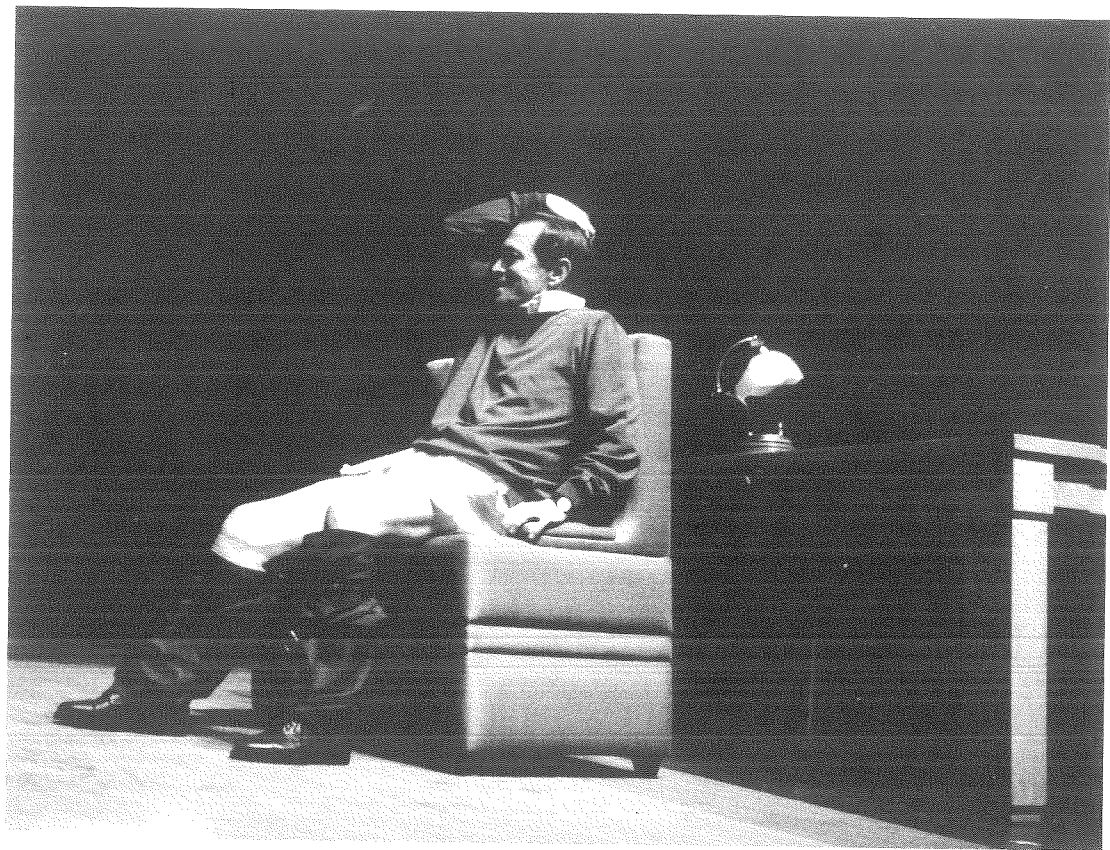


*Alberto Mussap, Umberto Orsini*



*Umberto Orsini, Paola Quattrini*





*Umberto Orsini*



*Umberto Orsini*





*Carlo Montagna, Umberto Orsini*

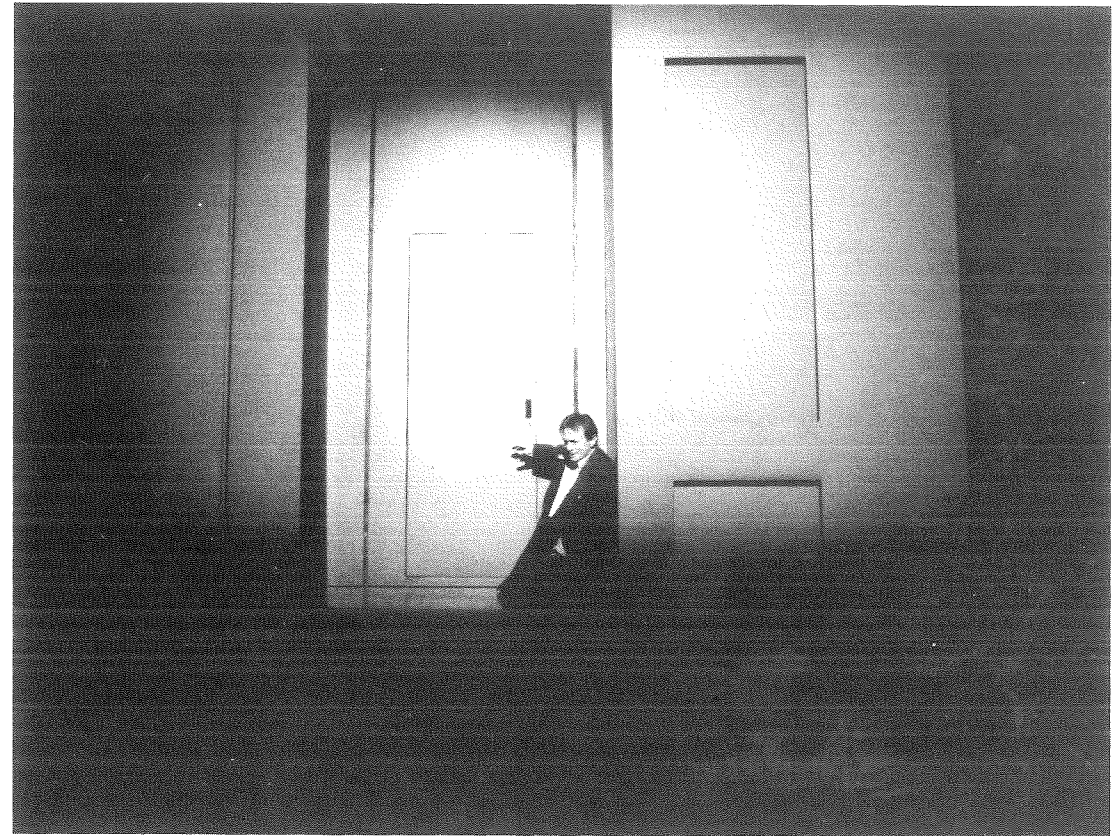


*Carlo Montagna, Umberto Orsini*





*Marisa Fabbri. Umberto Orsini*



*Umberto Orsini*





*Umberto Orsini*



*Umberto Orsini*



## CRONOLOGIA PASOLINIANA

1922 - Pier Paolo Pasolini nasce a Bologna il 5 marzo da Carlo Alberto, ufficiale di carriera appartenente a una vecchia famiglia di Ravenna, e da Susanna Colussi, insegnante elementare di Casarsa della Delizia, in Friuli.

1925 - A Belluno nasce il fratello Guido. Per tutta l'infanzia e l'adolescenza Pier Paolo conosce le difficoltà dell'adattamento ad ambienti sempre nuovi e



A due anni, con la madre Susanna

diversi cui era costretta la famiglia seguendo i frequenti trasferimenti del padre: Bologna, Parma, Belluno, Conegliano, Sacile, Idria, di nuovo Sacile, Cremona, Scandiano, quindi ancora Bologna.

1929 - Pier Paolo ha sette anni, frequenta la seconda elementare a Sacile, scrive i suoi primi versi. «È stata mia madre che mi ha mostrato come la poesia possa essere materialmente scritta, e non solo letta a scuola».

1934 - Comincia a frequentare il ginnasio a Conegliano, dove si recava da Sacile.

1936 - I Pasolini ritornano a Bologna. Pier Paolo frequenta il liceo Galvani. Il primo libro non per ragazzi che legge è il *Macbeth*: «Improvvisamente a quattordici anni, a Bologna, ho fatto il salto qualitativo. Ho scoperto i Portici della Morte dove compravo i libri di seconda mano. Ho smesso di credere in Dio. Tutto insieme». Alla fine di ogni anno scolastico, Susanna, Pier Paolo e Guido si recano a Casarsa e vi trascorrono l'estate.

1938 - Un professore supplente, Antonio Rinaldi, poeta, legge in classe Rimbaud.

1939-1942 - Sono gli anni universitari, delle amicizie letterarie e della stesura di «*Poesie a Casarsa*». Nel '39 Pasolini salta l'ultima classe del liceo superando gli esami di maturità a ottobre. I suoi studi alla facoltà di lettere dell'università di Bologna sono dominati dalla figura di Roberto Longhi col quale desidera laurearsi in Storia dell'arte.

Pensa anche al cinema, sogna di frequentare il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma e fare il regista.

1942 - «Nel 1942 [...] uscì a mie spese, presso la libreria antiquaria del signor Landi, il mio primo volume di versi, *Poesie a Casarsa*: avevo esattamente vent'anni». Il libro cattura l'attenzione di Gianfranco Contini che pensa di recensirlo su *Primato*, ma ne è impedito perché il fascismo osteggia i dialetti. La favorevole recensione di Contini appare sul *Corriere del Ticino*.



Con i compagni dell'Università

«Chi potrà mai descrivere la mia gioia? Ho saltato e ballato per i portici di Bologna; e quanto alla soddisfazione mondana cui si può aspirare scrivendo versi, quella di quel giorno di Bologna è stata esaustiva: ormai posso benissimo farne per sempre a meno».

1943 - Per sfuggire ai bombardamenti di Bologna, Pasolini si rifugia a Casarsa con la madre e il fratello. Il padre Carlo Alberto è stato richiamato in guerra nel 1941 ed è partito per l'Africa Orientale. «Sfollammo a Casarsa proprio quell'inverno, e il '43 resta uno degli anni più belli della mia vita». Mentre continua a comporre versi in friulano, comincia a scriverne anche in italiano, primo nucleo de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*. Il lavoro letterario subisce una breve pausa. Pier Paolo va sotto le armi a Livorno, per pochi giorni, dal primo all'8 settembre. Dopo aver disobbedito all'ordine dato dagli ufficiali di consegnare le armi ai tedeschi, fugge e ritorna a Casarsa rischiando di finire deportato in Germania. Il fratello Guido, una pistola nascosta in un libro di poesie, decide di partire per la montagna a fare la sua parte nella guerra partigiana.

1944 - Oltre alle poesie, friulane e italiane, nel maggio di quell'anno Pasolini scrive un testo teatrale, *I Turcs tal Friul*. La potente vocazione pedagogica che lo anima si esprime dando vita a *Versuta* (un piccolo borgo dove Pier Paolo aveva affittato una stanza in una casa contadina da usare come *studio* e poi diventata stabile rifugio per lui e la madre quando anche Casarsa è bombardata) a una piccola rurale scuola privata.

1945 - Il lavoro sul dialetto friulano che aveva raccolto intorno a Pasolini un gruppetto di giovani allievi sfocia, il 18 febbraio, nella fondazione dell'*Academiuta di lenga furlana*. A lato dell'esercizio letterario c'è, sia pure marginale, un pensiero sotterraneo rivolto al cinema che si concretizza nella scrittura di un soggetto cinematografico che porta due titoli: *Lied* e *I calzoni*.

Frattanto, presumibilmente il 10 febbraio, Guido veniva ucciso da partigiani comunisti legati ai reparti di Tito che progettavano di annessi parte del Friuli. La famiglia lo sa solo più tardi. Per Susanna e Pier Paolo è un dolore atroce e straziante.

In novembre si laurea in lettere all'università di Bologna con una tesi su Giovanni Pascoli.

1946-1948 - Si avvicina al PCI. È tra i fondatori della Federazione Provinciale comunista di Pordenone nel 1948. L'anno prima si era iscritto al Partito, partecipa a dibattiti, conferenze e comizi. Scrive per parecchi



1947, professore nel Friuli



giornali, locali e nazionali (*Libertà, Il mattino del popolo* e altri).

Nel 1947 comincia l'insegnamento di lettere nella scuola media di Valvasone, a 12 km da Casarsa. Accoglie l'invito di Enrico Falqui a collaborare ai quaderni internazionali di *Poesia* da lui diretti; collabora anche a *La Fiera Letteraria* e, nel '47, a Venezia, vince il Premio dell'Angelo per una lirica friulana.

Segue con grande partecipazione le lotte dei braccianti friulani contro i latifondisti nel gennaio del '48, sulle quali aveva pensato di girare un documentario. Queste vicende sono invece il materiale con cui Pasolini costruisce a caldo alcuni dei quadri narrativi di quello che doveva essere il suo primo romanzo, *I giorni del lodo De Gasperi*, pubblicato invece solo nel 1962 debitamente tagliato, restaurato, verniciato e incorniciato col titolo *Il sogno di una cosa*.



Al Congresso del PCI a Firenze

1949 - Pasolini è segretario della sezione comunista di San Giovanni di Casarsa. In tale veste, nella primavera-estate di quell'anno, stila parecchi murali in italiano e in dialetto; erano piccole parabole, apologhi schiettamente politici venati da una intenzione didattico-pedagogica che dà una coloritura evangelica al suo mai ortodosso marxismo.

In autunno Pasolini viene denunciato per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico. Pier Paolo

viene sospeso dall'insegnamento e la Federazione comunista di Pordenone decide la sua espulsione dal Partito per indegnità morale e politica. In una lettera risponde ai compagni che lo hanno abbandonato: «Malgrado voi resto e resterò comunista, nel senso più autentico della parola». La sua scoperta di Marx non era avvenuta sui libri, ma a diretto contatto con le lotte dei braccianti. Senza più lavoro e la tersa aria del Friuli diventata irrespirabile, Pier Paolo sceglie di andarsene: la decisione si concretizza dopo la festa di capodanno del '50.

«Fuggii con mia madre e una valigia e un po' di gioie che risultarono false, / su un treno lento come un merci, / per la pianura friulana coperta di un leggero e duro strato di neve. / Andavamo verso Roma. / Andavamo dunque, abbandonato mio padre, accanto a una stufetta di poveri / col suo vecchio pastrano militare / e le sue orrende furie di malato di cirrosi e sindromi paranoidee. / Ho vissuto quella / pagina di romanzo, l'unica della mia vita: / per il resto, / sono vissuto dentro una lirica, come ogni ossesso».

1950 - I primi tempi sono durissimi, trascorsi nella più cieca miseria. Risolve i problemi economici più immediati facendo il correttore di bozze e scrivendo per diversi giornali. pubblica qualche racconto su *Il mondo* e continua la collaborazione alla *Fiera Letteraria*. Scrive anche qualche soggetto cinematografico nella speranza che qualcuno glielo acquisti. A Luigi Malerba, che sa essere in contatto con alcuni registi, chiede di aiutarlo a lavorare come comparsa. Tutti i mestieri concorrono alla sopravvivenza.

Nonostante le difficoltà, Roma sembra ridargli vitalità. L'incontro con la città è determinante, nella vita e nell'opera. Della nuova realtà lo spazio prediletto è quello delle borgate sottoproletarie fatte di immigrati meridionali, estremo lembo della città. «La mia figura economica, benché instabile e folle, / era in quel momento, per molti aspetti, / simile a quella della gente tra cui abitavo: / in questo eravamo proprio fratelli, o almeno pari. / Perciò, credo, ho molto potuto capirli». È la scoperta di un mondo e dei suoi abitanti, i *regazzi de vita* di cui comincerà a scrivere. Le amicizie sono letterarie, una cerchia in progressivo ampliamento. Frequenta Libero Bigiaretti, Vello Mucci, Enrico Falqui. Partecipa a premi letterari. Conosce Giorgio Bassani che faceva parte della redazione di *Botteghe oscure*, rivista di letteratura internazionale in cui Pasolini pubblica *I parlanti*. Bassani gli



Con Carlo Emilio Gadda

presenta Attilio Bertolucci che è a Roma per un lavoro di sceneggiatura. Con entrambi nasce e si consolida una duratura amicizia.

1951 - Su *Paragone*, la rivista fondata da Roberto Longhi, pubblica un capitolo del futuro *Ragazzi di vita*. Grazie all'aiuto del poeta dialettale abruzzese Vittorio Clemente ottiene un posto di insegnante in una scuola media privata a Ciampino, vicino Roma. Nell'estate di quell'anno conosce Sergio Citti, che sarà, oltre che un grande amico, la sua guida eletta nel mondo delle borgate, il suo *vivente lessico romanesco*. Sergio gli presenta suo fratello Franco, protagonista di tanti film di Pasolini.

1952 - Pasolini vince un secondo premio ex equo al *Le Quattro Arti* di Napoli con uno scritto su Ungaretti. Giovan Battista Angioletti, che era in giuria, lo aiuta a ottenere una collaborazione alla sezione letteraria del *Giornale Radio* (che durerà fino al '54); in redazione c'erano, come collaboratori, anche Giulio Cattaneo, Leone Piccioni, Carlo Emilio Gadda.

In dicembre esce *Poesia dialettale del Novecento*, un'opera, curata insieme a Mario Dell'Arco con introduzione di Pasolini, che ottiene notevoli consensi e favorevoli recensioni.

1953 - In primavera Pasolini lascia l'insegnamento di Ciampino. Attilio Bertolucci fa leggere a Livio Garzanti *Il ferrobèdò*, il capitolo del futuro *Ragazzi di vita* pubblicato su *Paragone*. Garzanti vuol conoscerne l'autore. L'incontro avviene a Roma, in un pomeriggio di quella stessa primavera. Garzanti offre a Pasolini il doppio del suo stipendio di insegnante perché finisca quel romanzo, e da quel momento sarà, quasi fino alla fine, il suo editore. Da gennaio a settembre scrive per *Il giovedì*, un settimanale diretto da Giancarlo Vigorelli. I contributi di Pasolini sono articoli, brevi saggi su Saba, Ungaretti, Betocchi, Leonetti, che lo rivelano critico acuto e penetrante saggista.

Pubblica *Tal cour di un frut* (Nel cuore di un fanciullo), poesie in dialetto, nelle Edizioni di Lingua Friulana di Tricesimo. Gianfranco Contini scriverà Pier Paolo di essergli grato per quei versi che gli hanno dato *gioie inattese*.

1954 - Con e grazie a Giorgio Bassani lavora alla sua prima sceneggiatura. *La donna del fiume*, un film di Mario Soldati con Sophia Loren.

Presso Sansoni esce la raccolta di poesie friulane *La meglio gioventù* dedicata a Gianfranco Contini.



Con Anna Banti e Giorgio Bassani



**1955** - In aprile esce *Ragazzi di vita*: è subito un caso letterario, suscita aperti dissensi, genera scandalo, ma è anche un successo. La Presidenza del Consiglio dei Ministri lo addita al Procuratore della Repubblica di Milano per il suo *carattere pornografico*. In dicembre autore ed editore vengono citati per giudizio direttissimo e imputati di *pubblicazione oscena*. Si arrivò all'assoluzione *perché il fatto non costituisce reato* e il libro, sequestrato per mesi, torna in libreria. In maggio a Bologna si stampa il primo numero di *Officina*, una rivista fondata da Pasolini, Leonetti e Roversi.

Risale a quest'epoca anche l'inizio dell'amicizia con Alberto Moravia.

**1956** - Con Sergio Citti come consulente linguistico, collabora alla sceneggiatura de *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini. Mentre continua la collaborazione, iniziata l'anno prima, a *Nuovi Argomenti*, comincia a collaborare, come critico di poesia, anche a *Il Punto*, settimanale di politica e cultura.



Con Alberto Moravia

Polemizza con la politica culturale del PCI sul prospettivismo e l'idea di una letteratura che anticipi fiduciosa i valori di un mondo rigenerato.

**1957** - Il lavoro di sceneggiatore, soprattutto dopo il successo di *ragazzi di vita*, conosce una vorticosa accelerazione. Le sue sceneggiature hanno successo: un fatto che modifica sensibilmente la sua condizione economica.

Escono i poemetti de *Le ceneri di Gramsci* che gli valgono il premio Viareggio ex-aequo con Sandro Penna e Alberto Mondadori. Così Pasolini, in una felice sintesi, definiva i suoi versi: «*La mia poesia è diversa da quella del '900: sostituisce il logico all'analogico, il problema alla grazia*».

**1958** - Collabora alla sceneggiatura di *Giovani mariti* di Bolognini, raccoglie i versi italiani scritti nel periodo friulano che col titolo *L'usignolo della Chiesa Cattolica* escono presso Longanesi.

**1959** - Pubblica il secondo romanzo, *Una vita violenta*, dedicato «*a Carlo Bo e Giuseppe Ungaretti, miei testimoni nel processo contro Ragazzi di vita*». L'opera viene rifiutata dai giurati del Premio Viareggio. Per iniziativa di Giacomo De Benedetti ottiene il Premio Crotona. Anche questo romanzo provoca accese discussioni e polemiche particolarmente vivaci all'interno della sinistra, divisa nell'atteggiamento e nel giudizio sull'opera di Pasolini.

La rivista *Officina* cessa le pubblicazioni. La fine è segnata da un epigramma di Pasolini in morte e contro Pio XII. Bompiani, l'editore della seconda e nuova serie, messo sotto accusa dalla nobiltà vaticana a cui è legato, sospende il finanziamento alla rivista. Per Bolognini scrive *La notte brava*, «*il primo film veramente mio... il primo film che ho interamente ideato, scritto e sceneggiato da solo*». Tra il '59 e '60 il lavoro come soggetto e sceneggiatore è intensissimo: oltre a *La notte brava*, lavora a *Morte di un amico* di Franco Rossi, *Il Bell'Antonio* e *La giornata balorda* di Bolognini, *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini, *Il carro armato dell'8 settembre* di Gianni Puccini.

**1960** - Tra l'inverno '59 e la primavera '60, su richiesta di Vittorio Gassman, traduce l'*Orestide* di Eschilo che poi uscirà presso Einaudi. Raccoglie i saggi scritti tra il '48 e il '58 sotto il titolo di *Passione e ideologia*. Scrive la sceneggiatura di *Accattone*, dopo aver abbandonato allo stadio di soggetto l'idea di girare *La commare secca*. Il film avrebbe dovuto pro-

durlo la Federiz, appena costituita da Fellini con Rizzoli. Pasolini gira come provino le due scene che a Fellini non piacciono; ma quello pare essere il suo stile, irrinunciabile modo di vedere, cogliere e sentire la realtà: «*Se dovessi rigirare la scena... sì, la rigirei con quel ritmo: rapido, affrettato, sciatto, buttato via, senza coloriture e atmosfere, tutto addosso ai personaggi. È tutto il film che vorrei girare in questo modo*».

Sollecitato da Antonello Trombadori, il 4 giugno comincia il suo *dialogo coi lettori* dalle colonne di *Vie nuove*, il popolare settimanale comunista, veicolo importante alla manifestazione del suo impegno come intellettuale. Tra il dicembre del '60 e il gennaio del '61, Pasolini compie un viaggio in India con Alberto Moravia ed Elsa Morante. Le note di viaggio che escono su *Il giorno* verranno poi raccolte in volume l'anno successivo col titolo *L'odore dell'India*.

**1961** - Pasolini esordisce nel cinema come regista. Nasce così *Accattone* che, alla Mostra del Cinema di Venezia dove viene presentato, suscita clamore e larghi consensi. Da questo momento il cinema, pur non soppiantando mai la letteratura, avrà larga parte nella vita di Pasolini.

Ottiene il Premio Chianciano per «*La religione del mio tempo*» che raccoglie versi scritti tra il 1955 e il 1960. Il libro è dedicato a Elsa Morante, una delle amicizie più care di quel periodo.

Sono anni in cui Pasolini è aggredito, perseguitato, denunciato, colpito nella persona che ormai, agli occhi dei più, coincide totalmente col personaggio, l'autore scomodo e scandaloso. La stampa di destra avvia nei suoi confronti una vera e propria persecuzione.

**1962** - In febbraio Pasolini accetta la proposta del produttore Roberto Amoroso che ha pensato a un



Durante le riprese di Accattone



film a episodi da più registi. Ma quando Pasolini consegna il *treatment* del *La ricotta*, il suo committente lo rifiuta considerandolo offensivo del senso morale. Tra aprile e giugno gira il suo secondo film, *Mamma Roma*, che viene presentato il 31 agosto alla Mostra del Cinema di Venezia. Dopo la proiezione, il tenente colonnello Fabi, comandante dei carabinieri di Venezia, denuncia il film per oscenità. Segue l'intervento risolutore del magistrato che, ritenendo infondata la denuncia, «*decreta non doversi promuovere l'azione penale*». Alla prima romana del film al cinema *Quattro Fontane*, analogamente a quanto era già successo per *Accattone*, studenti universitari della destra neofascista alla fine del film insultano Pasolini che reagisce picchiando uno dei suoi aggressori.

Il produttore amico Alfredo Bini accetta di produrre *La ricotta* e gli altri tre episodi del film, dalle iniziali dei registi, si chiamerà *Rogopag*.

1963 - Traduce in romanesco il *Miles Gloriosus* di Plauto col titolo *Il vantone*. Il primo marzo *La ricotta* viene sequestrato per vilipendio alla religione di Stato. Pochi giorni dopo si tiene un dibattito di solidarietà con Pasolini cui partecipano numerosi autori cinematografici. Pasolini però venne ritenuto colpevole e condannato a quattro mesi di reclusione. L'anno dopo, il 6 maggio, la Corte d'Appello di Roma sentenziava l'assoluzione «*perché il fatto con costituisce reato*». Il processo al film mise in difficoltà la casa di produzione impedendo la realizzazione de *Il padre selvaggio* che resterà sempre e soltanto allo stadio di sceneggiatura.

Mentre preparava *Il Vangelo*, Pasolini conosce Ninetto Davoli, figlio di calabresi immigrati a Roma. «*Ninetto è un messaggero*», un ricetto allegro «*con un riso di zucchero / che gli sfolgora da tutto l'essere come un musulmano o un indù*». È stato uno dei grandi affetti della vita di Pasolini.

Nell'estate del '63 Pasolini si trasferisce nella nuova casa romana di Via Eufrate, nel quartiere dell'Eur, dove abiterà stabilmente con la madre e la cugina Graziella che da alcuni mesi vive con loro.

In primavera comincia la lavorazione del *Vangelo secondo Matteo* tra Chia, Matera, Crotone e l'Etna. Anche per questo film gli attori sono un misto di amici intellettuali e gente presa dalla vita. Tutta l'estate fu dedicata a curare l'edizione definitiva del film che venne presentato il 4 settembre alla Mostra del Cinema di Venezia dove, oltre al premio speciale della



Anna Magnani in *Mamma Roma*

giuria, gli fu assegnato il premio OCIC. Nella tarda primavera esce presso Garzanti «*Poesia in forma di rosa*», una sorta di diario poetico che raccoglie versi scritti tra il '61 e il '64. Pasolini vi registra il cambiamento antropologico di un popolo sottoposto al boom economico e al diffondersi del mass media. Egli vive questo presente nei termini di una sempre maggiore solitudine intellettuale solo parzialmente lenita e riscattata da una *disperata vitalità*.

Pasolini è il centro irradiatore di una grande *polemica sulla lingua* e sulla mutazione antropologica degli italiani. Il dibattito, partito da una sua conferenza pubblicata su *Rinascita*, si protrae per mesi, coinvolgendo diversi intellettuali italiani - Eco, Montale, Barato, Emanuelli, Citati - che, sulla stampa più diffusa - *L'Espresso*, *Corriere della Sera*, *Il Giorno*, ecc. - rispondono e dialogano con Pasolini.

1965 - Scrive *Uccellacci e uccellini* «*un'opera poetica nella lingua della prosa*» che avrà per protagonisti Totò e Ninetto Davoli. Contemporaneamente dedica al cinema la sua attenzione di teorico, analizzandone il linguaggio in termini semiologici. Comincia in questo periodo anche la stesura delle prime poesie di *Trasumanar e organizzar*. Presso Garzanti esce la raccolta di scritti, abbozzi di romanzi, soggetti e sceneggiature degli anni dal '50 al '65, col titolo di *Ali dagli occhi azzurri*.

1966 - Una sera di marzo, mentre era a cena con Alberto Moravia e Dacia Maraini, Pasolini ebbe una grave emorragia d'ulcera. Costretto a letto per un mese, abbozza sei tragedie in versi, sulle quali tornerà a più riprese, nonché l'idea di *Teorema*.

*Uccellacci e uccellini* viene presentato con successo al festival di Cannes.



Totò e Ninetto Davoli in *Uccellacci e uccellini*

Su *Nuovi Argomenti* esce *Pilade*, una delle sei tragedie. Interpreta il ruolo di Don Juan nel film di Carlo Lizzani, *Requiescant*. Gira, in Marocco, *Edipo re* che viene presentato alla Mostra del Cinema di Venezia.

1968 - Sul numero di gennaio-marzo di *Nuovi Argomenti* pubblica il *Manifesto per un nuovo teatro* che per Pasolini è il *teatro di parola* in contrapposizione alle due forme teatrali tipiche della borghesia: «*il teatro della Chiacchiera e il teatro del Gesto o dell'Urlo, che sono ricondotti a una sostanziale unità: a) dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza); b) dal comune odio per la parola*». Il 27 novembre, a Torino, Pasolini firma la regia dell'allestimento teatrale di una delle sue tragedie, *Orgia*. L'esperienza lo lascia profondamente insoddisfatto.

Dopo gli scontri gravissimi tra polizia e studenti sui viali di Valle Giulia, Pasolini compone per *Nuovi Argomenti* un phamplet in versi, *Il PCI ai giovani!*,

«*scritto ai primi di marzo del 1968 e uscito poco dopo, proditoriamente, a mia insaputa, su un rotocalco*» (*L'Espresso*). L'intervento poetico col quale Pasolini si schierava dalla parte dei poliziotti, figli di poveri, contro gli studenti, figli borghesi con lo stesso *occhio cattivo* dei padri, suscita ancora una volta un fiume di polemiche.

«*Per questo provo i giovani: essi sono presumibilmente l'ultima generazione che vede degli operai e dei contadini: la prossima generazione non vedrà intorno a sé che l'entropia borghese*».

Da uno stesso soggetto Pasolini trae contemporaneamente un libro e un film: *Teorema*. Nella primavera del '68, quando gira il film, il libro è già pubblicato e accolto con diffidenza. È allo stesso tempo un romanzo, un saggio, un'opera di poesia.

Il film viene presentato in settembre alla Mostra del Cinema di Venezia. È l'anno della contestazione da cui neppure la Mostra esce indenne. Pasolini partecipa con altri cineasti all'occupazione del Palazzo del Cinema del Lido. L'anno dopo subirà per questo fatto un processo in cui figurano coimputati anche Cesare Zavattini, Marco Ferreri, Francesco Maselli e altri. *Teorema* è occasione di scandalo, ma ottiene il premio OCIC, mentre Laura Betti riceve la Coppa Volpi quale migliore interprete femminile. Pochi giorni dopo il film viene sequestrato per oscenità. In novembre assolto.



Laura Betti in *Teorema*



Il 6 agosto comincia la collaborazione al settimanale *Tempo* in cui Pasolini ha una rubrica, *Il caos*, che terrà fino al gennaio del 1970 e nella quale dialoga coi lettori, recensisce libri, parla di cinema, costume, politica, indirizza una lettera aperta di denuncia al Presidente del Consiglio sulla violenza della polizia durante la contestazione della mostra veneziana: era il primo atto di un serrato confronto con la classe politica al potere che andrà intensificandosi e inasprendosi negli anni successivi.

**1969** - Pubblica *Affabulazione*. Realizza *Porcile*, un film costituito da due storie intrecciate, una moderna che racconta un caso di anomalia sessuale nel figlio di un industriale tedesco, l'altra metastorica su un caso di cannibalismo.

In primavera gira anche *Medea*, tra Pisa, Grado e la Cappadocia, occasione in cui si sviluppa l'intensa amicizia con Maria Callas.

Con Sergio Citti scrive la sceneggiatura di *Ostia*, prima regia dell'amico.



Durante le riprese di *Medea* con Maria Callas



Pasolini come Giotto nel *Decameron*

Presta il proprio nome come direttore responsabile ai compagni di *Lotta continua* perché il giornale possa uscire.

In novembre riesce finalmente ad acquistare la torre medievale di Chia, tra Viterbo e Orte, scoperta durante le riprese del *Vangelo* e per tanti anni agognata. Voleva farne il luogo in cui ritirarsi a scrivere e a dipingere: aveva infatti ripreso a disegnare, aveva ritratto Ninetto Davoli, Andrea Zanzotto, Maria Callas, diceva di voler tornare a dipingere e quello sarebbe stato il suo studio.

**1971** - In aprile, nel disinteresse della critica, esce *Trasumanar e organizzar* una raccolta poetica che comprende un *diario privato*, i versi per Maria Callas e una terza parte *interamente politica*.

*Il Decameron* riceve l'Orso d'argento al festival di Berlino.

**1972** - Collabora a *12 dicembre*, il film sulla strage alla Banca dell'Agricoltura di Milano del 12 dicembre 1969, sulla morte di Pinelli e gli inizi della strategia della tensione.

In primavera esce il volume *Empirismo eretico* che raccoglie scritti già pubblicati, sulla lingua, la letteratura, il cinema.

*I racconti di Canterbury* gli valgono l'Orso d'oro al Festival di Berlino.

Sul settimanale *Tempo* il 26 novembre comincia a tenere una rubrica di critica letteraria che continuerà fino al 10 gennaio 1975

**1973** - Il 7 gennaio ha inizio la sua collaborazione al *Corriere della Sera*. Sulle colonne del quotidiano più diffuso dibatte i problemi più scottanti della società italiana, dal genocidio consumistico al referendum sul divorzio, dall'omologazione all'aborto, dalla mutazione antropologica al vuoto di potere in Italia.

In agosto, con la collaborazione di Dacia Maraini, scrive la sceneggiatura de *Il fiore delle mille e una notte*, terzo momento della *Trilogia della Vita*.

Esce *Calderòn*, una delle sei tragedie in versi.

**1974** - Gli articoli sul *Corriere* provocano vivaci reazioni, scandalizzano. Nel dibattito che i suoi interventi suscitano sono coinvolti i maggiori intellettuali italiani, Moravia, Eco, Calvino, Fortini, ecc.

*Il fiore delle mille e una notte* viene presentato al Festival di Cannes dove riceve il Gran Premio speciale della giuria.

**1975** - Nella tarda primavera l'editore Einaudi pubblica *La nuova gioventù*, raccolta di poesie friulane che comprende *La meglio gioventù* e la *Seconda forma*.

Gli interventi sul *Corriere* si fanno sempre più eretici e dirompenti, giunge a mettere sotto accusa il potere politico democristiano invocando un processo per i suoi maggiori esponenti, responsabili della degradazione antropologica del popolo italiano. La sua popolarità è ormai grande quanto le avversioni che suscita.

Escono presso Garzanti gli *Scritti corsari*, la raccolta dei suoi polemici interventi sulla stampa.

In primavera, in una villa nei pressi di Mantova, gira *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Trascorre l'estate a curare il montaggio e l'edizione definitiva del film. Nella prima settimana di ottobre Pasolini si reca in Svezia, dove esce una sua antologia di poesie, e poi a Parigi per l'edizione francese di *Salò*. Torna a Roma il primo novembre. Nella notte tra l'uno e il due novembre, in uno spiazzo all'Idroscalo di Ostia, vicino a Roma, Pier Paolo Pasolini viene assassinato.



Durante le riprese de *Il fiore delle mille e una notte*



# "MAI DIETRO LE QUINTE"



LA COMPAGNIA  
DELLA TUA VITA

## ubulibri

### I testi

**Commedie dell'estraneità  
e della seduzione**  
di Arthur Schnitzler  
pp. 288, L. 25.000

**Ignorabimus**  
di Arno Holz  
pp. 248, L. 35.000

**Teatro**  
di Pablo Picasso  
pp. 128, L. 10.000

**Teatro III**  
di Thomas Bernhard  
pp. 208, L. 35.000

**Teatro I**  
di Heiner Müller  
pp. 134, L. 28.000

**Germania morte a Berlino  
e altri testi**  
di Heiner Müller  
pp. 148, L. 30.000

**Largo desolato**  
di Vaclav Havel  
pp. 144, L. 16.000

**Perdita di memoria**  
di Federico Tiezzi  
pp. 120, L. 12.000

**Commedie**  
di Franco Brusati  
pp. 340, L. 38.000

**Teatro in prosa e in versi**  
di Rainer Maria Rilke  
pp. 256, L. 35.000

**Teatro**  
di Copi  
pp. 336, L. 40.000

**Besucher**  
di Botho Strauss  
pp. 124, L. 25.000

**Il teatro del sarto**  
di Franco Scaldati  
pp. 172, L. 24.000

**L'angelico bestiario**  
di Enzo Moscato  
pp. 296, L. 40.000

**Il ritorno al deserto  
e altri testi**  
di Bernard-Marie Koltès  
pp. 212, L. 38.000

**I rifiuti, la città e la morte  
e altri testi**  
di Rainer Werner Fassbinder  
pp. 124, L. 33.000

### Ultimi titoli

**L'atto di vedere**  
**The Act of Seeing**  
di Wim Wenders  
pp. 184, L. 34.000 - I libri bianchi

**Modern Nature**  
**Diario 1989-90**  
di Derek Jarman  
pp. 184, L. 60.000 - I libri bianchi

**Morte di un matematico napoletano**  
di Fabrizia Ramondino e Mario Martone  
pp. 156, L. 25.000 - I film Ubulibri 1

**L'aquila bambina**  
di Antonio Syxty  
pp. 72, L. 16.000 - La collanina 13

**L'attore mentale**  
di Giorgio Barberio Corsetti  
pp. 176, L. 26.000 - I Cahiers di teatro 4

**Il teatro della Societas Raffaello Sanzio**  
di Claudia e Romeo Castellucci  
pp. 189, L. 29.000. I Cahiers di teatro 5

**Il Patalogo Quindici**  
**Annuario dello Spettacolo 1992**  
pp. 320, L. 70.000

**L'attore biomeccanico**  
di Vsevolod Mejerchol'd  
pp. 110, L. 35.000. I libri bianchi

**Errori completi**  
di Heiner Müller  
(di prossima uscita)

