

MAGDA INDIVERI – CLAUDIA COLOMBO

Il teatro 'politico' di Pasolini

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?
pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MAGDA INDIVERI – CLAUDIA COLOMBO

Il teatro 'politico' di Pasolini

Un autore complesso come Pasolini comporta in classe una poliedricità di approcci: tutti i generi vengono messi in campo ed è necessaria una bussola che orienti i ragazzi. Il progetto 'Pasolini nostro contemporaneo' ideato da una rete di tre licei bolognesi ha tentato di costruirla, inventando nuove forme di partecipazione. Si focalizza qui la produzione teatrale di Pasolini nella lettura di 'Pilade', secondo tre prospettive: il rapporto polemico col teatro contemporaneo; il legame col teatro classico; le interpretazioni di alcune regie.

La cornice

Il progetto di rete 'Pasolini nostro contemporaneo', relativo al bando Compita MIUR ambito B) A.S. 2015/16, ha avuto il suo fulcro in un'anticipazione, nella scansione del programma del quinto anno, dello studio di Pier Paolo Pasolini, autore ritenuto strategico per i punti nodali che la sua figura e la sua opera toccano. Il lavoro ha voluto approfondire alcuni aspetti della sua opera e condividere in un numero significativo di classi una modalità di approccio che può essere duplicata in altri anni su altri autori. La contingenza delle celebrazioni bolognesi per i quarant'anni dalla morte ha offerto l'occasione di rendere gli studenti attori dell'attualità e della contemporaneità, avviandoli alla cultura del territorio. L'orizzonte finale è stato un convegno in ogni parte gestito e condotto dagli studenti.

La rete ha unito tre licei bolognesi ad alta frequenza di studenti, che negli anni passati hanno saputo affiancare alla tradizione importanti sperimentazioni (classica, scientifica e linguistica) e proporre significative attività di ampliamento dell'offerta formativa per quanto riguarda il curriculum del Novecento letterario, artistico, filosofico.

Nove classi quinte e due quarte dei tre licei, rappresentative dei diversi indirizzi attivati, hanno condiviso il tema generale e gli interventi degli esperti, specializzandosi su aspetti diversi dell'autore prescelto comunque affrontati sulla base di una metodologia condivisa. Si trattava infatti di un progetto aperto, che nella condivisione della cornice metodologica e contestuale ha messo in campo la libertà e la creatività di docenti e studenti con momenti di condivisione. I docenti di italiano hanno tenuto le fila del lavoro confrontando percorso e risultati per arrivare a un prodotto comune, un convegno totalmente gestito dagli studenti delle classi partecipanti e rivolto ad altri studenti delle tre scuole.

Il piano ha vita da una riunione di progettazione dei docenti coinvolti che mette in luce gli aspetti irrinunciabili dello studio di Pier Paolo Pasolini e la sua inesauribilità di risorse, mezzi, linguaggi. Per questo nelle quinte si procede ad anticiparne lo studio, subito dopo aver affrontato Leopardi, per non sacrificarlo nei tempi ristretti di fine anno. Per le quarte si progetta di agganciare la figura di Pasolini ai grandi intellettuali cinquecenteschi approfondendo il tema della funzione intellettuale. Il canone delle *Indicazioni nazionali* può infatti essere integrato da tagli tematici: se ne valuterà la fattibilità. Si concordano i passaggi strategici comuni che assicurino l'unitarietà del progetto. Si decide quali parti condurre con lezioni frontali e quali con metodologie trasversali.

Contemporaneamente ci si apre al territorio, dove da novembre a marzo Bologna celebra Pasolini in molte forme con l'iniziativa 'Più moderno di ogni moderno'. Si prende nota delle manifestazioni e si indirizzano gli studenti a partecipare a gruppi e a redigere resoconti.

Viene aperto un blog (sostienepierpaolo.blogspot.com) che raccoglie tutti i lavori. Si invitano a scuola alcuni esperti-testimoni che diano la loro interpretazione critica: esponenti del mondo universitario: Gian Mario Anselmi su *Ragazzi di Vita*, M. Antonio Bazzocchi sulla poesia 'Correvo

nel crepuscolo fangoso'; dell'editoria: Antonio Bagnoli, nipote di Roberto Roversi, per Pendragon; delle Fondazioni: Angela Felice del Centro studi di Casarsa; Roberto Chiesi della Fondazione Pasolini di Bologna; della critica letteraria più giovane: Matteo Marchesini e Federico Diamanti; della cinematografia: Giulio Jacoli e Gabriele Veggetti; infine un testimone come lo scrittore Renzo Paris.

Si comincia a specializzare l'offerta formativa scegliendo tra le classi percorsi diversi.

Lecture e rielaborazioni saggistiche o di riscrittura sono richieste regolarmente ai ragazzi e pubblicate sul blog, fino ad arrivare allo schema del convegno. Nella sala del teatro di Casalecchio da poco intitolato a Laura Betti, in una mattinata di aprile, si chiude l'intero progetto con le relazioni degli studenti e la presentazione del materiale multimediale prodotto.

Le ragioni di una scelta

All'interno del progetto *Pasolini nostro contemporaneo*, la scelta di proporre agli studenti la lettura di *Pilade* è stata dettata da una molteplicità di motivi. Innanzi tutto, la natura fortemente autobiografica del teatro pasoliniano, nelle cui vicende il dramma personale ed intellettuale dell'autore trovano un mezzo espressivo alternativo alle precedenti esperienze della scrittura narrativa e della poesia. Da questo punto di vista, era interessante mostrare agli studenti come Pasolini fosse approdato al teatro in un momento di profonda crisi del suo ruolo di intellettuale e contemporaneamente alla sperimentazione di un'altra nuova via espressiva, il cinema, e al recupero del mito e della greicità.

In secondo luogo, in *Pilade* trovano una veste mitopoietica le stesse perplessità ideologiche che sfoceranno più tardi nelle amare considerazioni sulla società italiana contemporanea degli articoli per il «Corriere della Sera», poi raccolti negli *Scritti corsari*. Da questo punto di vista, *Pilade* si è offerto all'interpretazione degli studenti come una sorta di anticipazione dell'«ultimo» Pasolini, anche in virtù dell'atteggiamento di rinuncia nichilista all'azione politica che emerge nell'episodio conclusivo del dramma, così vicino alle cupe riflessioni sul potere che ossessioneranno in maniera sempre più tragica l'autore negli anni immediatamente precedenti la sua morte.

Tre sono state le prospettive attraverso le quali i ragazzi hanno affrontato la lettura e lo studio di *Pilade*: i motivi che portarono Pasolini a misurarsi anche con il *medium* espressivo teatrale e il rapporto polemico col teatro contemporaneo; il legame col teatro classico e con il mito greco; infine, le interpretazioni di alcune regie, per indagare la possibile eredità del dramma *Pilade* nel mondo artistico contemporaneo.

L'approdo alla scrittura teatrale ed il rapporto con il teatro contemporaneo

Riguardo la prima prospettiva, in classe si è brevemente introdotto il momento di crisi personale attraversato dall'autore tra il 1966 e il 1967: è noto infatti che la stesura dei sei drammi teatrali (*Calderón, Affabulazione, Pilade, Porcile, Orgia, Bestia da stile*) è legata alla malattia, ad un evento traumatico che costrinse Pasolini a letto. Ma fu Pasolini stesso a sottolineare il fatto che il passaggio al teatro era scaturito da una profonda crisi che investiva il suo ruolo di poeta e di intellettuale, un'incapacità a continuare a scrivere poesia (per Pasolini la forma espressiva per eccellenza) dovuta alla mancanza di un destinatario, in un'Italia, quella degli anni '60, investita da cambiamenti socio-economici profondi, soprattutto per quanto riguarda le classi lavoratrici, e da rigurgiti di stampo fascista dal punto di vista politico. Nel 1967, infatti, quando il suo impegno teatrale era al culmine, in un'intervista a Manlio Cancogni, che gli chiedeva su quale strada avrebbe potuto nascere il capolavoro di cui aveva bisogno l'Italia, Pasolini rispose:

In questo momento direi: quella del teatro. Ma nota bene: si tratta di una considerazione personale. Teoricamente il capolavoro può nascere dappertutto. Ma oggi io non mi sento né di scrivere romanzi né di scrivere poesie. Non scrivo poesie perché non ho destinatario. Non so più a chi mi rivolgerei. So che ci sono in Italia un diecimila persone che amano la poesia. Ma a loro mi rivolgo lo stesso, anche senza scrivere. [...] Quando l'idealismo del poeta comincia a incrinarsi e così anche la fede nell'idealismo altrui, allora sente che non c'è più destinatario alla sua poesia.¹

Scrivere drammi (in versi, si noti bene, dunque in continuità con l'esperienza poetica) era un modo per dare voce alla contraddittorietà dell'io e della società, per trovare una distanza, una forma di straniamento e di sospensione del giudizio, attribuendo a personaggi 'altri' le riflessioni sul presente. Sarà infatti Pasolini stesso ad osservare, qualche anno più tardi, nella presentazione dell'autoantologia poetica edita da Garzanti:

L'ultimo libro di versi che ho stampato è *Poesia in forma di rosa*, nel 1964. Sono passati sei anni. In questo periodo ho girato molti film [...]: tutti questi film io li ho girati «come poeta». [...] Ma, dal'64 in poi, non ho scritto solo poesia attraverso il cinema [...]: nel '65 sono stato un mese a letto ammalato, e, durante la convalescenza, ho ripreso a lavorare e – forse perché durante la malattia avevo riletto Platone, con una gioia che non so descrivere – mi son messo a scrivere del teatro: sei tragedie in versi [...] Evidentemente, in quel periodo, potevo scrivere versi solo attribuendoli a dei personaggi che mi facessero da interposte persone.²

In questo contesto, gli studenti hanno letto un testo fondamentale per capire il complesso rapporto dell'autore col teatro, il *Manifesto per un nuovo teatro*, del 1968. Qui Pasolini, dopo avere individuato il nuovo pubblico nei gruppi culturalmente avanzati della borghesia (un nuovo cambio di prospettiva dopo la stagione nazional-popolare di ascendenza gramsciana), rigetta entrambe le forme del teatro a lui contemporaneo, sia il teatro di prosa tradizionale e convenzionale (il «teatro della Chiacchiera», che ha accettato la convenzionalità della lingua italiana orale, su cui ha fondato la convenzionalità della dizione) sia le sperimentazioni dell'avanguardia e del teatro *underground* (il «teatro del Gesto o dell'Urlo», dove la parola viene dissacrata in favore della «presenza fisica pura», per citare le parole di Pasolini). In opposizione sia al rito sociale rassicurante del teatro tradizionale, in cui la borghesia si rispecchia, sia all'anti-rito dell'avanguardia, volto a scandalizzare ma dove, in ultima analisi, la borghesia non ottiene altro che la «conferma delle proprie convinzioni», l'intellettuale propone il «teatro di parola», un'esperienza culturale e civile vicina a quella dell'antica *polis*, ma rivolta (ed è qui la differenza con l'antichità) ad una élite che dialoga con l'autore e si farà promotrice delle idee presso altri gruppi sociali:

[Il «teatro di parola»] non nasconde di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione recente del teatro della borghesia, per non dire l'intera tradizione moderna del teatro rinascimentale e di Shakespeare.

Venite ad assistere alle rappresentazioni del «teatro di parola» con l'idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro).³

¹ Intervista a Manlio Cancogni, in «La Fiera letteraria», XXII, n. 50 (14 febbraio 1967), ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 1621.

² Al lettore nuovo, in P.P. PASOLINI, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1999, 5-6.

³ P.P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, punti 7 e 8, pubblicato per la prima volta in «Nuovi argomenti», n.s., 9, gennaio-marzo 1968, in *Teatro 2*, Milano, Garzanti, 2010, 370-371.

Il recupero del mito e del teatro greco. L'«Orestea» di Eschilo e Pilade

A questo punto sono risultate preziose la visione e l'analisi del film *Edipo re* e la lettura di alcune parti di un saggio fondamentale per la comprensione del rapporto tra Pasolini e il mondo greco, *La Grecia secondo Pasolini* di Massimo Fusillo, di cui gli studenti hanno affrontato l'introduzione, *Una Grecia barbarica*, e la prima parte del cap. 3, *L'Orestea: l'utopia di una sintesi* (la seconda parte, la splendida analisi del dramma *Pilade*, è servita alla docente come spunto di riflessione da cui partire nella lettura integrale successiva proposta ai ragazzi). Sulla scorta della fondamentale opposizione pasoliniana tra mondo del passato, legato alla figura materna e alla sfera prerazionale, emotiva, viscerale e corporea, e mondo della modernità, legato alla figura paterna, alla razionalità e all'illuminismo, gli studenti hanno riflettuto sul diverso approccio alla greicità per come emerge nei film e nei drammi teatrali, pur essenzialmente contemporanei (*Edipo re* è infatti del 1967): la rilettura della tragedia greca nei film è essenzialmente di natura irrazionale (la Grecia «barbarica», come la chiama Pasolini stesso), mentre nel teatro si realizza un'ossessione pedagogica e quindi razionale (il «teatro di parola» appunto), che infatti punta ad un pubblico diverso, non certo ampio come quello dei film, ma, come già detto in precedenza, ad un'élite intellettuale:

Il teatro greco è dunque per Pasolini un teatro del logos, nella duplice accezione del termine come 'parola' e come 'ragione'; un teatro quindi alle origini di quella razionalità occidentale da cui Pasolini non volle mai uscire, nemmeno nei momenti di nichilismo più disperato. Ma nello stesso tempo è un teatro che permette di recuperare gli strati più arcaici della cultura occidentale, i livelli più profondi della psiche umana, le forme viscerali ed emotive della comunicazione non verbale.⁴

Analizzando poi i tre miti fondamentali cui Pasolini si è dedicato, Edipo, Medea e Oreste, è stato sottolineato come essi corrispondano ai tre assi tematici su cui procede la rilettura della Grecia classica fatta dall'artista, ovvero quello psicoanalitico (il film *Edipo re*), quello antropologico (il film *Medea*) e quello politico. È Pasolini stesso a dare un'interpretazione politica alla tragedia di Oreste già nella *Nota del traduttore* comparsa nel programma dello spettacolo di Vittorio Gassman per il quale l'intellettuale aveva curato la traduzione dell'*Orestea* di Eschilo (che fu il primo approccio pubblico di Pasolini al dramma greco, nel 1960): egli vede la trilogia eschilea come la rappresentazione dell'antitesi tra due mondi, quello antico fondato sul terrore ancestrale e sul potere del *ghenos*, e quello moderno fondato sull'azione politica e razionale della *polis*. La soluzione finale di Eschilo nelle *Eumenidi*, per quanto ricca di tensione, rappresenta la sintesi tra le due culture, ovvero la possibilità dell'assimilazione degli elementi arcaici da parte del nuovo mondo moderno: la riflessione sull'*Orestea* diviene quindi in Pasolini metafora di un'analisi della società contemporanea, che gli studenti hanno potuto confrontare con alcune considerazioni degli *Scritti corsari*.

Da questa fiducia nella sintesi parte Pasolini nell'attualizzazione del mito greco, ma poi la fiducia si incrina, come emerge in *Pilade*, ideale continuazione dell'*Orestea*. Nel dramma di Pasolini i tre personaggi principali, Oreste, Elettra e Pilade, eredi del mito eschileo, diventano portatori di ideologie differenti (la modernizzazione americana e massificata in nome di una falsa democrazia, l'attaccamento fascista alla tradizione, l'utopia di una sintesi destinata a cadere nella contraddizione e nel nichilismo) con continui rimandi alla realtà contemporanea: il «teatro di parola» si trasforma così in un'allegoria civile, in un conflitto di idee e valori, nessuno dei quali rappresenta, però, un punto di arrivo fermo, tant'è che i tre personaggi sono spesso contraddittoriamente complementari,

⁴ M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2007, 27.

quasi a dire che non possa esistere una verità ultima. A *Pilade*, il protagonista autobiografico, è assegnata infatti la contraddizione finale del dramma:

Alla luce dell'aurora *Pilade* è costretto ad ammettere il proprio fallimento: l'aver cercato invano il potere [...], l'aver capito solo ora che stava per edificare un monumento al posto di un altro, come aveva già fatto Oreste (e come è destinato a fare chiunque si dedichi a un progetto politico, verrebbe quasi da concludere). Mentre Atena se ne torna in città, a *Pilade* non resta che lanciare la sua «puerile maledizione», chiudendo il dramma con una battuta in cui, già nel 1966, si sente tutto il Pasolini degli anni settanta, con la sua rinuncia a integrarsi minimamente nel nuovo mondo neocapitalistico e con la sua provocazione dissacrante:

Sorge il sole su questo corpo degradato.
Ah, va! Va nella vecchia città
la cui nuova storia io non voglio conoscere.
Perché temere la vergogna e l'incertezza?
Che tu sia maledetta, Ragione,
e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio.⁵

L'eredità di Pilade nella contemporaneità. Pilade/Pasolini: un rito politico collettivo

L'ultimo tassello del nostro percorso scolastico, ovvero la ricerca di una possibile eredità del teatro pasoliniano e in particolare del dramma *Pilade*, è nato da un evento culturale fortuito, svoltosi proprio mentre la classe stava lavorando al progetto: lo spettacolo *Pilade/Pasolini*, messo in scena dalla compagnia *Archivio Zeta*, diretta da Gianluca Guidotti ed Enrica Sangiovanni, in occasione delle celebrazioni tenutesi a Bologna per il quarantennale della morte di Pier Paolo Pasolini, spettacolo cui una parte della classe ha assistito. Diverse le particolarità della messinscena (che, a parte i direttori della compagnia, ha coinvolto attori non professionisti, scelta questa già di per sé 'pasoliniana'). Innanzi tutto, il testo *Pilade* è stato frammentato in vari episodi, ognuno fruibile autonomamente, ambientati in diversi luoghi della città, luoghi legati al Potere e alla contemporaneità sociale e politica: l'episodio *Pilade/Parlamento* a Villa Aldini (la villa semi abbandonata dove Pasolini girò gli esterni di *Salò*), dove *Archivio Zeta* ha lavorato con gli ospiti del centro di accoglienza dei richiedenti asilo, cercando di andare alla radice dell'idea stessa di Parlamento come luogo di dialogo, di confronto con il diverso; l'episodio *Pilade/Montagne* al Poligono di tiro nazionale, che i fascisti e i tedeschi avevano destinato alla fucilazione dei partigiani e dove furono uccise, tra l'8 settembre '43 e la liberazione, 270 persone: una scenografia di senso emozionante per l'episodio nel quale *Pilade* si ritira sulle montagne a radunare il suo esercito di contadini/partigiani contro Oreste; e infine l'episodio *Pilade/Campo dei rivoluzionari* alla pensilina Nervi, uno scheletro di cemento armato dell'ex mercato ortofrutticolo di Bologna, un vuoto urbano che ricorda le ambientazioni di *Mamma Roma*, perfetto per fare da cornice alla parte finale del dramma.

Gli episodi sono stati proposti in una 'maratona' giornaliera, alla greca, dalla mattina al tramonto. Attraverso questa esperienza i ragazzi hanno potuto constatare l'attualità del testo pasoliniano, viverlo attraverso luoghi concreti della loro città, luoghi carichi di simbologie politiche, di drammi della storia passata e della cronaca recente. Hanno toccato con mano come un testo teatrale possa essere rivissuto e trasformato all'interno di un emozionante rito collettivo.

⁵ Ivi, 171-172.