

SETTE TRAGEDIE ALL'OMBRA DI UN ROMANZO INFINIBILE: PIER PAOLO PASOLINI E IL TEATRO IN VERSI

di Stefania Esposito

Introduzione

Poesia in forma di rosa introduce nell'opera di Pier Paolo Pasolini una cesura all'interno della quale lo stile diventa un'arma a doppio taglio, prende a mimare la cronaca, il comunicato giornalistico, in un complesso panorama semantico in cui sono difficilmente rintracciabili punti di fuga. Il cinema, e per una breve stagione il teatro, sembrano offrire alternative valide all'esaurimento della scrittura poetica vera e propria; nel primo caso Pasolini ricondurrà alla macchina da presa la propria personale fascinazione (questa sì mai sopita) per la linguistica nelle sue componenti più innovative, maturata sulla lunga scia di Jakobson e dei formalisti russi. Unitamente, la passione per la pittura diventa nei film un richiamo personalissimo e irrinunciabile alla comunicazione altrove destituita nelle chiusure epigrammatiche dei comunicati in versi. Nel teatro l'allegoria ed i personaggi-figure cristallizzano la passione poetica e l'istinto al narrare in una stasi discorsiva nella quale tutto l'universo dell'autore sembra ibernarsi. L'eco di entrambe queste esperienze è rintracciabile nell'ultimo romanzo nel quale Pasolini utilizza materiali di varia provenienza. *Petrolio* contiene un numero considerevole di termini appartenenti all'universo cinematografico e a quello teatrale,⁽¹⁾ materiali desunti dai giornali e in generale dal mondo dei mass media; la stessa struttura di alcune delle sue parti 'funziona' seguendo le modalità di un set o in altri casi di una scena teatrale. L'intera sezione degli appunti riguardanti il *Merda* si svolge come una lunga carrellata nella quale l'indicazione precisa delle strade, della tonalità della luce, dei colori che differenziano i successivi gironi, danno il senso della plasticità compatta e intensa di un lungo fotogramma. Si deve inoltre rilevare un uso della prospettiva e del tempo narrativo che aggiunge un ulteriore collegamento tra quest'opera e le tragedie immediatamente precedenti.

Il frammento viene adottato come l'ultima possibilità data al romanzo di tornare a parlare nella lingua autentica e non ancora mercificata dal mutamento sociale in atto; di essere in definitiva la 'cicatizzazione' di quel realismo in auge e tutto figurale dei romanzi romani la cui vitalità è andata definitivamente perduta. Lo spessore visuale delle parti che l'autore riunisce idealmente sotto il titolo di *Mistero* è dato dalla struttura delle parabole quali forme di comunicazione 'forte' che godono ancora di una vita propria. Queste pagine, insieme a quelle del *Progetto*, costituiscono il primo tentativo di messa a fuoco di un punto di vista anch'esso duplice, dato dalla zona preponderante delle visioni e da un'ordinata e già distinguibile sezione legata ad un canone narrativo, con una sua logica interna, che progredisce in parallelo alla prima. (2) La storia delle due metà e delle loro metamorfosi non è storia di una dissociazione ma storia «dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione».(3)

L'autobiografia in versi esibisce un sostanziale fallimento, linguistico ed umano, tutto protratto verso uno stile che diventa arma e barriera, forzavvuota 'per eccesso di vita' che riduce la scrittura ai minimi termini. L'allegoria domina l'intero contesto tematico della tragedia; la storia interiore, poetica, della diversità martirizzata consiste in quel che sfugge, per brevi tratti, alla pianificazione in atto.

La Divina Mimesis, Bestia da stile, Petrolio: la forma del metaromanzo in Pasolini

Ideata nel 1963, *La Divina Mimesis* conferisce una prima forma all'idea del viaggio ultraterreno sulle orme di Dante che Pasolini andava riscoprendo già a partire dal 1950. L'opera nasce da una crisi, dal sentore di una esclusione dal mondo degli altri che rende paradossalmente più sicura la fascinazione per il proprio perduto e il debito nei confronti degli antichi maestri. Dante ed il suo enorme potenziale espressivo, la lingua delle cose che sopravvive «all'Angelo del Falsetto»,⁽⁴⁾ diventano i punti cardine di un documento autobiografico teso ad esprimere uno sgomento e a sedimentarlo attraverso una scrittura che rievoca quella della *Commedia*. Appena uscito dal buio della propria «vecchia verità», dolorosa perché rivelatrice, l'unica strada distinguibile nella selva moderna è, per chi scrive, quella fuori da ogni ragione: la *mise en abîme* del mondo a vantaggio di un universo introspettivo emerso da una lacerazione, dalla «ripetizione di un sentimento che si fa ossessione».⁽⁵⁾ La nuca che il suo doppio, precedendolo, scopre, ha l'innocenza di una stagione passata con gli anni cinquanta, di una passione poetica inutilizzabile perché legata alla «vecchia concretezza della fantasia domestica ed elegiaca».⁽⁶⁾

Il viaggio di questo corpo nella penombra infernale di una lunga ricerca espressiva, la constatazione di una irrilevanza prima di tutto fisica (un ridicolo corpo di «bandito scalcagnato e sporco»), unita al senso d'impotenza nei confronti di quelli che hanno imparato «l'arte dell'attenuazione»,⁽⁷⁾ sarà proiettato nella stasi di Jan in *Bestia da stile*. Il corpo risponde alla ripetizione di un singolo atto che dà scandalo, il giovane poeta non potrà che seguire il suo destino in un'allegoria del tempo passato e futuro nella quale i personaggi non hanno più storie da raccontare. La tragedia riprende, trasferendola sul monologo teatrale, la riflessione metalinguistica sviluppata in *Poesia in forma di rosa*, dove il verso dialogante e 'autobiografico', la presenza costante dell'autore in un lunghissimo primo piano e la forza polemica dell'intera raccolta segnano un punto di non ritorno. Pasolini lavora nel teatro ad una forma di poesia-racconto nella quale è sempre visibile il disagio di chi, tagliato fuori dalla propria storia, non può crescere su radici altrui né rassegnarsi ad una semplice constatazione dei fatti. La lingua, infatti, privata di ogni margine rassicurante legato alla successione del narrato, verbalizza un lungo fluire di stati d'animo toccando il suo apice nel monologo ossessivo e dissacrante dell'ombra della madre: fantasma di un corpo vivo, con la sua privata e profonda disperazione, la sua pura forma di stereotipo riesumato dai segni. «Ho cominciato a non parlar / quando tu hai cominciato a parlar; / io son sempre stata dura come una rapia; / dragon dovevo nasser / e invece son drago. / Da questa pancia / tu sei rotolà / tra i piculi borghesi / e là sei restà».⁽⁸⁾

Pasolini realizza una triplice scansione degli avvenimenti: sul piano del mito Jan risponde in tutto alla descrizione di un eroe antico, esiliato dal suo tempo come una forza vitale che vanifica, con la sua fine, ogni forma di controllo o costrizione. A questo primo rammemorarsi di un universo aurorale, testimone di una irrinunciabile tradizione, si affianca la sfera autobiografica; nella sua Semice- Casarsa Pasolini fa rivivere il primo *epos* friulano annullando però la parola nel gesto, affidando ad una proiezione la propria immagine attuale.(9) Tutto è parte della recita, quella del «morto di paglia» che non sa più niente della bellezza e non conosce la distanza necessaria ad ogni forma d'amore. La figura di Jan sembra nascere sulla radice originaria del dramma di Edipo: un figlio destinato al martirio per la sua sete di conoscenza e per il suo stato di veglia pressoché permanente. Il coro della tragedia determina il suo effettivo isolamento dal mondo degli altri, oppone al mistero la forma sclerotizzata del richiamo all'ordine e all'impassibilità. Jan non medita né compie alcuna fuga, non precede il suo destino di «re con due patrie», legate una alla sua infanzia (definibile come un luogo geografico), l'altra al sesso che lo guida verso un «odio illuminato» di santo o eretico, obbediente al Potere in virtù della profondità barbara ed irrazionale della propria natura: «un campione, non un ribelle!», schierato col popolo che adora i casti. Questa esaltazione di una serie di «eroi della riduzione», nati con la piccola borghesia ed educati a non credere in nessuna religione, ha il suo diretto antecedente proprio ne *La Divina Mimesis*, negli appunti e frammenti relativi al settimo canto.(10) Seguendo la sua guida nell'universo ultraterreno, il poeta giunge in un girone dove vengono puniti quelli che peccarono contro la grandezza del mondo. Anche la descrizione fisica della vittima esclusa, per sua natura, dal mondo borghese, corrisponde a quella che Pasolini darà di Jan (e sarà speculare a quella degli angeli-sicari in *Petrolio*). Risaltano prima voce il pallore che accomuna questi «cristi chesi trovano a un tratto senza vita dopo non aver vissuto mai.»(11) L'inferno è dunque il luogo dell'irrealtà e a questo emisfero non appartengono i poeti: testimoni di una realtà tangente al sogno, adolescenti sfuggiti alla catena del tempo, anticipatori di rivoluzioni sognate per desiderio di vendetta e ansia di espressione. Essi vivono la propria diversa degenerazione solo attraverso quei legami puerili con l'universo del potere che, paradossalmente, travalica la loro sete di distruzione conferendo una forma, sia pure mostruosa e stravolta, alle loro molteplici divinazioni del mondo.

I personaggi risentono tutti di questa dualità che riguarda anche l'idea del tempo: su questo assioma teso tra il sacro e il procedere della storia, ogni loro atto assume un valore simbolico che prescinde dall'idea di sintesi. I dialoghi sono per questo affidati ad un ritmo discorsivo ciclico, legato ad una serie di opposizioni insanabili: nelle tragedie la vita quotidiana dei personaggi sprofonda in uno stato ossessivo vigile che sfocia nel silenzio, nella rinuncia al dialogo (come in *Calderón* e in *Pilade*) o al contrario conduce ad un gesto estremo, un omicidio (*Affabulazione*) o un suicidio (*Porcile*, *Orgia* e *Bestia da stile*). I fantasmi sono invece presenze assolutamente concrete, fari che vengono a scoprire la malafede dei personaggi in un procedimento affine a quello scelto in moltissime occasioni filmiche contemporanee al lavoro per il teatro.(12) In *Affabulazione* l'ombra di Sofocle racconta al Padre la storia di Edipo: storia di un giovane risolutore di enigmi che, divenuto padre a sua volta, perde, con

la gioventù, la percezione infantile del mistero. Pasolini «stravolge la simbologia legata alla figura paterna»(13) trasformando il personaggio in un'ombra votata alla disperazione, privata di ogni forma di autorità storica o sociale in un progressivo allontanamento dal mondo e dalla propria generazione. Resta la sostanziale impotenza del padre nei confronti di un giovane che rifiuta l'esibizione di quel potere incantatorio dato dalla sua malcelata vitalità. Nell'ultimo episodio Pasolini assegna al figlio una delle battute più belle dell'intera tragedia, vicina per molti aspetti alle pagine più intense di *Petrolio*: «Certo che lo diranno! E non solo / i vecchi borghesi, ma anche i ragazzi / rivoluzionari. Appartengono tutti / a una stessa razza: la razza che misura ciò che si fa / dalla sua utilità. [...] Io ho mentito: non sono un Don Chisciotte, amore, / gli assomiglio soltanto un poco, / e, purtroppo, la mia pazzia / non è che un po' di spensieratezza. / Però so che non c'è bisogno che le azioni / di vero amore o di vero odio servano a qualcosa, / che non importa che il mondo che metti in imbarazzo / col tuo troppo odio o il tuo troppo amore, / l'abbia vinta, infine, facendo di te il suo buffone. / La vittoria è sempre di chi perde. / La vittoria non è mai riconosciuta. / La vittoria è inutile».(14) Vedremo, paragonando la struttura di questo testo a quella di *Porcile* e ad alcuni passi di *Petrolio*, come la tematica dell'eterno ritorno dei padri alla condizione di figli sia strettamente legata all'universo del potere e quali strategie di analisi letteraria Pasolini svilupperà nell'ultimo scritto. In *Porcile* la forma del Doppio ha un andamento binario, gioca sull'alterità/ identificazione dei due ragazzi, che potrebbero essere la rappresentazione ideale della coppia studentesca borghese e contestataria. Nella tragedia della teoria e del dibattito sul teatro, quella che più di ogni altra discute motivazioni e problematiche relative alla parola in scena ed all'ascolto degli attori, Pasolini sdoppia il suo punto di vista in due voci deputate ad autorappresentarsi. Lo scopo è già dichiarato in *Bestia da stile*: 'la funzione' del doppio è principalmente quella «di riempire di qualcosa / il nostro 'poema del ritorno': / qualcosa da opporre al silenzio / e all'indistinto che, chi ritorna, ritrova [...] / Inoltre, tutto questo 'qualcosa' / che io son qui a proporti non dialetticamente, / altro non è che una parentesi, un / 'excursus'».(15)

La «follia prefatoria»(16) che domina per intero l'ultimo romanzo è in questo senso un indice evidente del continuo ritornare di chi scrive sulle proprie riflessioni: l'autoreferenzialità, che nel *corpus* tragico agisce tramite dei personaggi (anche se si tratta di personaggi del tutto dipendenti dalla struttura dei testi) viene in quest'ultimo caso 'messa in superficie', resa sempre visibile agli occhi del lettore che diventa il terzo referente nella forma di un romanzo in costruzione. La dissociazione è la struttura portante sulla quale Pasolini costruisce il lungo monologo della sorella di Jan nel settimo episodio: il suo personaggio è quello di un'ombra destinata a riempire il vuoto lasciato nella sua natura originaria dalla diversità manifestatasi in quella del fratello. Jan ed il suo doppio sono presenze estranee al tacito prepararsi degli eventi, entrambe appartengono ad un 'tempo' antecedente, uno stato di grazia che di fatto supera lo sdoppiamento per ricostituirsi come un *unicum*, diabolico perché impopolare.(17) Questa estraneità è ben evidenziata dal successivo dialogo tra il Capitale e la Rivoluzione: le due ideologie si contendono il giovane Jan, come in *Petrolio* l'angelo e il demone discutono sul possesso di Carlo inscenando una

commedia che si risolve con il loro allontanarsi, a braccetto, «come due vecchi amici che condividono la vita».(18) Anche il finale in *Bestia da stile* può essere considerato una sorta di commedia, un ‘poema del ritorno’ nel quale la finzione letteraria lascia il posto a quell’*altrove* dove ancora si conserva la memoria della poesia. L’*Appendice* al testo raccoglie sei frammenti che formano una continuazione ‘ragionata’ della tragedia vera e propria, quella legata al rito e all’idea del sacrificio di un ragazzo sull’altare dell’utopia. Il tono torna qui ad essere sprezzante, stretto tra l’invettiva contro i maestri universalmente riconosciuti ed il gesto – quel genuflettersi davanti alla casa del poeta Holan – compiuto come atto finale di un sarcastico congedo.(19) Sul ritmo del frammento l’autore lamenta «un profondo e disperato rancore», l’umiliazione venuta dal non aver saputo tacere, dal non aver speso le proprie passioni in una cerchia ristretta e partecipe di persone. Novomeský è il personaggio che funge da alterego dell’autore, suo critico e interlocutore; un Fortini chiamato a dire, nell’ultima buona occasione per fare bilanci esistenziali, tutto ciò che è andato perduto nel fallimentare tentativo di avvicinamento al mondo. Il coro preannuncia un gioco delle parti nel quale i personaggi «si avvicendano a dire la stessa cosa»: Novomeský ha scelto la *ragione* a fondamento alla propria poesia, «la realtà conosciuta attraverso il socialismo», Jan ha *istintivamente* posto «il fondamento / della letteratura fuori dalla letteratura ». Il riferimento è anche diretto a Brecht (autore molto amato e spesso tradotto da Fortini) al suo autodefinirsi «scrittore di drammi», padre di una rivoluzione teatrale che ha costituito un punto di riferimento fondamentale nella cultura dell’Europa moderna.(20) A questo modello letterario forte e al suo perdurare nella memoria storica collettiva i due personaggi oppongono la loro debole difesa di un confine, la coscienza dolorosa di una chiusura «che la lega / a un’esistenza ferma [...] all’amore per un rozzo e delicato slovacco, preindustriale». Quella che Jan chiama «realtà» è la più grande delle appendici poste a seguito di una tragedia; l’uscita di scena di Novomeský ha i toni di un’ultima prova prima dell’inizio. Il personaggio descrive il suo interlocutore, la posa scelta in occasione di una separazione: «Tu, / sei seduto al tavolo imbandito, tutto lino, / vetro e argento, / io in piedi davanti a te col cappello in mano».(21) L’antagonista è un narratore la cui identità, come in questo caso, resta un mistero. In *Petrolio* questa figura viene progressivamente delineata fino a costituire il punto intorno al quale si svolgono le riflessioni ‘tecniche’ contenute nell’Appunto 99. Si tratta del capitolo intitolato *L’Epoché: Storia di mille e un personaggio*, nel quale un narratore autodiegetico racconta una parabola il cui personaggio principale è il Dio di Saulo. (22) Questa figura è una sorta di monade dalla quale è scaturita la trama del romanzo: all’origine del mondo (quando chi scrive è nato una seconda volta, risorto da un vecchio universo ridotto in frantumi) stava il meraviglioso giardino dove il mistero non era stato corrotto e rivelato da alcun tipo di identità da esso disgiunta. Il problema principale del romanzo ‘a brulichio’ è la sua leggibilità, la conservazione di un dualismo affine ad una struttura in forma di mosaico(23) nella quale le singole parti non coincidono tra loro ma sempre con il vissuto dell’autore. La ricerca dell’antagonista è già nella scelta del nome del personaggio,(24) di una figura due volte abiurata e destituita: Carlo è un uomo problematico, preso in uno stato schizoide che gli è naturale, egli è disposto ad assecondare la propria ambiguità fino

alle estreme conseguenze. Nella traccia del romanzo che precede la lettera a Moravia, Pasolini delinea il carattere del personaggio e del suo sosia a partire da una distinzione sociale: Carlo è un uomo del potere, un borghese colto che si occupa di ricerche petrolifere, Karl «è il suo servo, è addetto cioè ai bassi servizi». I caratteri buoni dell'uno e cattivi dell'altro sono perfettamente interscambiabili; la sessualità di entrambi subisce successive metamorfosi e degradazioni fino al fatale ristabilirsi dell'ordine, al quale entrambe le metà sfuggivano, che è l'ordine del potere. In questo universo, che affianca quello del protagonista, sono rintracciabili almeno due figure di antagonisti e due di servi-padroni, ritagliate su quella di Smerdjàkov (il servitore dei *Fratelli Karamazov*). Il primo dei personaggi antagonisti è un grande capo d'industria, il capostipite della dinastia dei Troya, un cinquantenne dal sorriso «ammiccante» e «colpevole», di origini friulane, discendente di una ricca famiglia latifondista; il suo ruolo di comando all'Eni si svolge nell'ombra dei retroscena. Non si tratta dunque di un protagonista in carne ed ossa⁽²⁵⁾ ma di un prototipo, la cui vita passata e presente resta avvolta in un mistero assolutamente irrilevante per l'autore di un romanzo che guarda al mondo della politica e dell'economia come a una sfera lontana dalla propria esperienza pratica. Il secondo personaggio derivato per analogia è il protagonista del primo dei racconti colti (tutti ambientati nel terzo mondo) che avrebbero dovuto introdurre la seconda parte dell'opera: il narratore ipotizza che si tratti di un anglosassone, critico cinematografico per un grande quotidiano: «Biondo, adolescenziale, stupido, spiritoso. E dotato della solita 'mezza cultura' [...] sarebbe un inibito puritano, se la sua mezza cultura lo volesse disinibito».⁽²⁶⁾ Tristram, questo il suo nome, parte alla ricerca di uno schiavo: l'incontro della cultura occidentale con quella africana povera e spirituale è, naturalmente, traumatico. Gli schiavi, sia i maschi che le femmine, hanno verso il compratore un atteggiamento innocentemente canzonatorio o, come nel caso degli adolescenti maschi, un contegno dovuto allo stupore e al senso dell'obbedienza. La realizzazione del sogno sadico avviene, miracolosamente, con l'acquisto di una bambina; tuttavia la natura corrotta e assolutamente superficiale del giornalista non gli consente di entrare in relazione con il mondo magico che questa incarna. La riduzione in schiavitù, del tutto priva di ogni forma di comunicazione tra i due protagonisti, termina con la liberazione della schiava e con la percezione da parte dell'uomo di un senso insopprimibile di fastidio e sconfitta.⁽²⁷⁾ A Napoli, la vista di una ragazzina in tutto simile a quella da poco perduta, la somiglianza straordinaria che la povertà assegna a uomini fisicamente lontanissimi e distanti per cultura e stili di vita, convertirà il nostro al marxismo. Egli, letteralmente, «cade in preda ad una visione» sull'erba sporca dei giardinetti (come San Paolo sulla strada di Damasco) nella delusione generale e manifestamente ironica degli ascoltatori della storia. A queste due figure tratteggiate nella prima metà del romanzo corrisponde, nella sezione centrale, una sorta di panoramica, di visione allargata sulla cena dei potenti che l'autore delinea nell'Appunto 64 bis.

L'esperienza che il romanzo ripercorre è quella di una perdita; la realtà non è più individuabile se non nella figura della sineciosi, forma indefinita che ha i suoi soli margini nell'attualità, percepita da tutti, e nel sogno individuale:⁽²⁸⁾ «Il presente diviene quindi il luogo delle apparizioni delle immagini in negativo del passato, con cui si perpetua incessantemente l'esperienza della perdita»⁽²⁹⁾. La forma aperta del

metaromanzo e gli 'appunti dialoganti', quelli che il narratore inserisce ad ogni crocevia giocando a fare il punto della situazione, superano la forma diaristica voluta per l'ultima raccolta poetica. La «poesia ordigno», di fatto, resta un'intenzione, una volontà programmatica che forse solo in *Petrolio* trova la sua giusta dimensione. Il sintomo dell'eterna ripetizione, e dunque della sublimazione di un atto compiuto una volta soltanto, è saldamente ancorato all'idea che l'autore ha del presente. Nelle tragedie, questo processo ritualizzante aveva un ritmo diverso per ognuno dei sei testi: nella rappresentazione del doppio la ripetizione è, prima di ogni altra cosa, legata al corpo, alla percezione di un vuoto sotto lo strato superficiale delle cose che si rende evidente entrando in relazione con un corpo socialmente diverso dal proprio. Il rituale del *Pratone della Casilina* o la visione de *La Ruota e il perno*, sono solo due dei numerosi appunti che potrebbero concorrere a formare una visuale maggiormente estesa sull'idea, e sulle molteplici implicazioni, che questo concetto di rito/ripetizione ha in Pasolini.

Il sogno di Pilade e la Visione del Merda: sezioni di personaggi non finiti

Nel ventaglio di personaggi che Pasolini mette in opera nel suo teatro, Pilade è probabilmente quello che più di ogni altro assolve al compito di rappresentare 'poeticamente' la tensione dell'autore verso la rappresentazione allegorica dell'attualità e dell'individuo – eroe sorpassato dagli eventi. Il testo, sorretto da una lingua iper-letteraria profondamente legata al teatro classico, è la raffigurazione mitica dell'inarrestabilità del potere e dell'inevitabile solitudine che segna ogni forma di diversità. Il personaggio è già dai primi versi identificato come un diverso, (30) ragione di scandalo che mette in dubbio l'ordine costituito ritenuto ingiudicabile e dunque santo. La diversità di Pilade è una misteriosa grazia che sopravvive, per un tempo breve, alla nascita di un nuovo mondo, il soffio della volontà blasfema di un giovane poeta-barbaro che non riconosce l'autorità di Atena, specchio della società neocapitalistica contemporanea.(31) L'autoesclusione dal mondo della storia(32) ha ancora alle sue spalle il fantasma di un «esercito sui monti»: la guerra della resistenza partigiana viene rievocata nostalgicamente come un evento miracoloso che il tempo ha già relegato nell'oblio di un passato lontanissimo. Sottraendosi alla vocazione al perdono che il potere professa, Pilade esibisce la propria abiura e si fa «eroe della sconfitta e della rinuncia », concetti che percorrono con una certa continuità tutto il teatro di Pasolini. Figura specchio del protagonista è Elettra, sorella di Oreste e suo alter-ego che incarna la ritualità e la coazione a *ripetere*, la stessa che, in forme ogni volta diverse, l'autore assegna ai personaggi del suo teatro. Elettra è una presenza tutta votata alla distruzione, compiuta nei suoi limiti e non toccata dalle lacerazioni che minacciano Pilade facendone un eroe, poetico ed autentico, della modernità. L'abiura del personaggio riflette, naturalmente, quella dell'autore nei confronti dell'universo del sogno (e del proprio percorso compiuto). Il fallimento di Pilade, la struttura stessa del dramma, si avvicinano a quell'idea dell'opera infinita e incompiuta, di un'opera-monumento che si condensa nel finale della tragedia, nella battuta che il protagonista rivolge ad Atena: «Oreste, in nome tuo, ha abbattuto un

monumento / e ne ha eretto un altro: io stavo per fare lo stesso, / ma il mio monumento, per fortuna, resterà incompiuto [...] Solamente l'idea di impadronirmi del potere / (sia pure non per sé) / è la più colpevole delle colpe».(33) La tragedia segna un passaggio definitivo nella produzione dell'autore e nella sua «ossessione pedagogica»:(34) il mito non è più il riflesso dei mondi perduti – o lo specchio attraverso il quale si rappresenta la società contemporanea –, non ha più una funzione conoscitiva, se non sul piano puramente letterario, nel complesso orizzonte che concerne la costruzione di una forma.(35) *Porcile*, *Orgia* e *Bestia da stile* sono già al di qua di questa soglia oltre la quale non si discute più di teatro e la poesia mima se stessa, adempiendo al compito di fornire dialoghi alle scene. La tensione è altrove, nella volontà di rappresentare la propria rinuncia alla lotta (alla poesia-manifesto) tramite una poesia che giochi con le forme della tradizione. Le grandi aperture poetiche di *Orgia* sono, in questo senso, sintomatiche di un lirismo ibrido, permeabile dal mondo esterno, testimone di un universo nei confronti del quale non si può che accettare la propria solitudine e l'estraneità al nuovo ordine. La tendenza regressiva è ancora più evidente in *Porcile*, dove tutti i personaggi costituiscono delle monadi aliene ad ogni rapporto umano: tutti sono, con modalità differenti, sintomi certi del vuoto che li circonda, la loro presenza sulla scena non provoca alcun cambiamento e dal mondo esterno non viene, come in *Teorema*, Dioniso. Ogni cosa è perfettamente asservita alla sfera opprimente del padre e dei suoi interlocutori – l'alta borghesia industriale che sembra animarsi e fuoriuscire dai quadri di Grosz.(36) Questa sottrazione dei margini ad ogni azione del personaggio teatrale – condannato a vedersi replicato in ruoli sociali che agitano lo spettro della sua prossima degradazione –, ha nell'ultimo scritto un'espansione narrativa che sembra realizzare ciò che il teatro, per l'inesperienza e la sostanziale diffidenza dell'autore, non ha potuto raggiungere. «L'emergenza visionaria del sogno»(37) subisce in *Petrolino* una sedimentazione per strati successivi che Pasolini aveva già provato ne *La Divina Mimesis*: qui la frammentarietà è funzionale all'uso che l'autore fa del tempo. Al tempo delle date, quello della storia, viene sovrapposto come un grande velo il tempo della memoria, quello complesso e magmatico del pensiero, delle intenzioni compiute come di quelle mai realizzate.(38)

Nella visione del Merda il tempo della storia compie un movimento trasversale sugli atti che un regista decide per i suoi personaggi; una lunga carrellata riprende la scena che viene percepita come in sogno. Il lettore si trova al crocevia tra lo sguardo dell'autore, quello di Carlo, che guarda la scena dal medesimo punto di vista del primo, e la visione d'insieme che gli consente di osservare il tutto nel passaggio dalla scena madre alle sottoscene. La descrizione del personaggio è una sorta di referto, o di campionario di tratti fisici, portato all'estremo per rendere l'idea di un'orrenda maschera sulla quale è impresso un sorriso sprezzante e astioso. A conferma di questa intenzione, che mira a descrivere una figura di reietto, interviene il romanesco 'resuscitato' e messo in bella mostra come la rovina di un tempo defunto.(39) La visione traspone infatti su due piani differenti la propria forza espressiva: c'è un mondo esterno le cui coordinate sono segnate da luoghi noti, il Colosseo o le strade della vecchia periferia romana, e un universo privato esposto al grottesco, a un dolore confuso e inesprimibile che assegna alla narrazione una

prospettiva allucinata. Nell'intersezione dei due piani visuali Pasolini tenta un raccordo tra le cose che appartengono alla memoria e quelle che la storia vi ha sovrapposto: nel primo caso la luce monocroma mette in risalto i colori, le incandescenze di tutto ciò che lo sguardo cattura. Nel secondo è la realtà che «si mostra in tutta la sua sperduta, scolorita, antica |confusione| [...] La gente vi cammina confusamente, vestita di grigio, quasi di stracci; solo i giovinotti hanno magliette malandrine bianche o colorate a righe vivaci».(40) Nella poesia la sordità del mondo è considerata al pari di una patologia, non inibisce il verso, si ramifica in un'ostinazione di elenchi ed epigrafi come quelli inseriti nei *Poemi zoppicanti*.(41) Nella sezione riguardante la visione del Merda allo stesso modo Pasolini assegna ad ogni appunto una diversa funzione: ognuno dei paragrafi svolge una tematica attinente al mutamento sociale in atto. Gli antichi valori e il senso sacro e gratuito della vita non sono stati sostituiti da valori nuovi, i colori dei visi sono quelli della malattia, il pallore e l'assenza che esprimono gli occhi li rende tutti uguali. La nevrosi riguarda anche il linguaggio, la ricca e viva varietà dialettale dell'Italia centro-meridionale che il nuovo ordine ha ridotto all'afasia. In questo quadro già ben definito dalle nuove spinte economiche sono stati reclutati i nuovi sudditi, i consumatori perfetti, che sono lo sfondo permanente della visione qui analizzata e in generale di tutto *Petrolio* (con un gioco di primi piani, quando un personaggio è seguito nello svolgimento di una sua esemplare vicenda o per visioni d'insieme).(42) Il «Modello» della vecchia virilità dei giovani sottoproletari, quando ai poveri si chiedeva di essere soldati, è sostituito da una nuova forma di virilità ostentata dai giovani borghesi (delicatezza di abitudini, una certa timidezza e riservatezza) insieme ad un nuovo militarismo che guarda ai soldati americani ed alle SS.(43) I quattro appunti sono legati tra loro da un'affinità tematica che riguarda i 'mali' sociali più evidenti: Vigliaccheria, Tolleranza, Amore Libero e Mentalità moderna sono rappresentati da «Modelli» simili tra loro che non esprimono alcuna novità morale. Le ragazze che fanno la loro comparsa nel tredicesimo paragrafo non sono che le replicanti dei giovani fotografati poco prima, vestono i medesimi abiti, ostentano atteggiamenti identici a quelli dei loro coetanei maschi. Manca però in questo caso l'elemento della bruttezza e della ripugnanza mentre risulta accentuata la devozione nei confronti del modello. Il percorso di Carlo è scandito, nel procedere della strada e delle sue numerose biforcazioni, da due distinti piani sovrapposti: alla doppia scena che si divide tra realtà e visione viene sempre affiancata la figura del Merda che avanza, anchilosato da una posizione forzata, abbracciato alla sua ragazza. La sua permanenza nel campo visuale di Carlo e degli Dei che lo accompagnano è sclerotizzata in una ristretta gamma di deduzioni sul suo avanzare incerto: ha un sorriso ironico e furbo che nasconde il dolore fisico che certo lo tormenta, un portamento imperturbabile e beffardo amplificato dalla sua bruttezza, uno sguardo sprezzante di tutto con «una invincibile sfumatura di invidia, acredine, dolore e |mendicità|».(44) Qualcosa di simile al flusso di coscienza guida il racconto del narratore mentre, in superficie, viene attuata una sostanziale mistificazione dei suoi procedimenti. Il personaggio, tagliato fuori dalla storia, forte soltanto della propria memoria visiva, ripercorre i luoghi della sua vita passata nei quali niente è più riconoscibile. Solo la città è la stessa, immutata nelle sue architetture che sono

ora punti di riferimento svuotati di senso; una cornice geografica ricostruita con precisione all'interno dell'altra che costituisce lo scheletro formale del romanzo.

Bestia da stile e *Petrolio* sono opere già postume, governate da una ambiguità tramite la quale l'autore si autoesponde alla propria fisicità, al suo ruolo di performativo, cercando una forma assolutamente pre-espressiva di comunicazione aliena al gioco della letteratura e concentrata sulla corporeità del narratore e delle sue molteplici figure.

Il teatro in *Orgia*, *Affabulazione* e *Petrolio*: l'archetipo della realtà e la metamorfosi delle strutture.

Nelle raccolte poetiche si possono distinguere, per grandi linee, delle 'forme persistenti' di scrittura che rispondono in maniera diversificata ad una volontà di comunicazione di impianto teatrale. Il *son* poetico e la musicalità intensa del verso, nella produzione degli anni quaranta, sono le componenti fondamentali di una poetica profondamente legata ai sensi ed alla percezione fisica, corporale della vita. Colore, luce e corpi di un panorama, quello casarsese, sono dominati da un gusto raffinato e ricercatissimo del particolare, della precisione stilistica e metrica del verso che replica voci umane. Il Friuli è la scena distesa e immobile nella quale fanno la loro comparsa i fanciulli, testimoni di una sensualità primigenia tutta compresa in un universo materno o matrilineare, non toccato dalla storia. Il nucleo di questa raccolta è nell'armonico giro di parole che puntualizza per ognuno dei componimenti il punto di vista e il tempo scelti dall'autore. La caratteristica del tempo friulano è quella di essere un «timp perdùt» e autobiografico, un tempo sostanzialmente fermo, vicino al ricordo, alla lontananza delle cose e del loro mistero. La rappresentazione sacra dei testi casarsesi si svolge su questo tempo franto, sparso intorno ai personaggi-figure reincarnati dal giovane Narciso a quel mondo già estraneo. Il verso segna questa distanza e la rende evidente, dissolve l'inganno dell'idillio con la presenza già perturbante di un autore che è, allo stesso tempo, voce interna e usurpatore dell'universo raffigurato.

Il sentore del tragico compare qui per la prima volta e sarà trasposto in allegoria ne *L'Usignolo della chiesa cattolica*, l'opera che disperderà definitivamente l'inquieto paradiso friulano. Nello stesso tempo, l'uso della forma dialogica che Pasolini sperimenta in questa prima fase ed il rapporto con un ipotetico lettore evolverà fino a quella forma ibrida, tesa tra lo spasmo e lo stupore, dei suoi drammi per il Teatro. Nelle prime opere la rappresentazione è dominata da una forte impronta visiva: i personaggi sono prelevati dalla vita nei loro tratti essenziali e come dipinti su una tela. Nei drammi degli anni sessanta saranno i fantasmi di uno stile, di una 'meccanica dei versi' che guarda alla scena teatrale come ad una possibile via di fuga attraverso un mondo ancora sostanzialmente inesplorato. Nella triade che comprende *Orgia*, *Affabulazione* e *Bestia da stile* Pasolini porta in superficie lo scheletro di un personaggio problematico, visto ogni volta da una prospettiva differente, iperbolico e postumo, non coincidente con la struttura poetica nella quale viene per un attimo imbrigliato. Il padre-ragazzo, «l'eroe ridicolo» della tragedia, che uccide per

impotenza e rimpianto il proprio figlio, è il primo a sporgersi su quell'universo di rovine dal quale prenderanno corpo il personaggio del suicida in *Orgia* e quello di Jan in *Bestia da stile*. Sarà su questo piano residuale della storia che verrà costruito il basamento dell'*Epoché* in *Petrolio*: un luogo metafisico a partire dal quale la recita della propria vita diventa ripetizione, ritorno ai riti sacri e primitivi dei quali si è persa la memoria.⁽⁴⁵⁾ Il personaggio fuoriesce progressivamente dalla grande tradizione realista alla quale Pasolini aveva guardato per i suoi romanzi precedenti, riprende a seguire le orme lasciate da opere sperimentali sul filo dell'incompiutezza, come *La Divina Mimesis* e *Teorema*. Opere intese come ipotesi di parabole, il cui contenuto sociologico viene immesso sulla radice del desiderio erotico e della 'mutabilità' del corpo, del suo perdurare sul mormorio del tempo che non conosce il disamore per la vita. Quello di Carlo in *Petrolio* è un tempo che sembra prenderlo alle spalle: tutto quello che accade appartiene distintamente all'universo storico, diurno, analizzato con perizia da antropologo, oppure è parte dell'universo erotico, notturno e mitico nato con la scissione del personaggio. Nelle tragedie ritroviamo questo elemento perturbante accanto alla presenza del doppio e all'attrazione erotica che sfuma in un suicidio o in una misteriosa strage. Le figure dei borghesi (i due padri di *Teorema* ed *Affabulazione*, il personaggio in *Orgia*), private del loro potere, dell'ironia che le proteggeva dal ridicolo, sono come abbagliate, costrette ad essere i torturatori o i torturati di un meccanismo micidiale che esploderà nel Salò-Sade, allegoria funebre del desiderio e dell'altra faccia della normalità. Il lungo monologo del secondo episodio in *Affabulazione*⁽⁴⁶⁾ segna proprio quel limite oltre il quale lo sguardo del personaggio cambia rotta, viene proiettato fuori scena e preannuncia la fine ineludibile della recita. In *Orgia* il prologo si apre su una azione già compiuta, il corpo di un suicida «stranamente vestito» ha già pronunciato le sue ultime parole: anche questa tragedia, come *Petrolio*, non inizia e anche qui la colpa è nella diversità incompresa e relegata all'anonimia. Il ritorno alla parola dopo la morte è un *reminder* dell'impotenza che si è vissuta come accettazione della norma: ora la rappresentazione di uno che si è perduto diventa quella di un carnefice. La vittima e il suo doppio femminile abbandonano i loro rispettivi ruoli sociali per dare un corpo agli impulsi sadici della vecchiaia e a quelli poetici, ma in vitro, della memoria dei «paesi» e dei «gelsi». Personaggio e spettatore allo stesso tempo questa figura bifronte subirà una sorta di espansione in *Bestia da stile* dove i paesi della propria giovinezza, posseduti e persi, saranno il luogo adatto in cui compiere il gesto di «scrivere versi», assumere la posa per intonare un canto che si risolve nella più evidente afasia. Jan (come i personaggi di *Orgia* e *Affabulazione*) è una figura non contenibile in un testo, quasi in competizione con i versi: il suo desiderio legato alla forza innocente della bellezza e dell'infanzia è anch'esso un luogo, ma un luogo profanato dalla «decisione di essere poeta», crociato messo a guardia di una tana dove sono i resti di un mondo familiare divenuto ostile. Il personaggio attraversa questa lunga parabola che dal teatro ritorna al romanzo passando per l'esperienza cinematografica; è una sorta di censore di se stesso, continuamente in bilico tra la scrittura e l'azione, motore unico di un processo creativo che tenta continuamente di superare i propri limiti facendo leva proprio sulla struttura precaria e mutante del frammento, dell'opera che si vuole monumentale ma incompiuta, non definita una

volta per tutte. «Ma attento! Non andare troppo avanti. Attento per esempio all'unificazione in adham. / (Non metterti in testa / che gli uomini si riuniscano tamquam / membra unius corporis. / Il corpo mistico ormai puzza di marxismo) ». (47) Su tutto domina la tensione verso la vita nelle sue forme taciute: il desiderio che muove il personaggio infrange programmaticamente il codice senza però determinare 'per eccesso di zelo' un codice altro. Restare sulla linea del fuoco, esporsi senza fare del martirio una norma, testimoniare, in definitiva, di una realtà vivente, è un'operazione necessariamente momentanea, retroattiva, non trasformabile nel vuoto di senso che deriva da una trasgressione ripetibile all'infinito. È su questo nodo problematico che dileguano le figure del teatro e riprendono un movimento analogo quelle di *Petrolio* – lo sfondo, immobilizzato come in un fotogramma, è il medesimo, quasi un'assenza di vita dove il personaggio assiste ad una recita: la rappresentazione delle sue insuperate ambiguità e dissociazioni.

Il tema del corpo e della fisicità si contrappone alla permeabilità dei personaggi-ombra, ai visi e corpi che l'autore non sa e non può raffigurare limitandosi a proiettare le loro sagome in un altrove onnipresente ma poco definibile. Il livello profondo della narrazione sfuma nell'intermittenza di immagini appartenute all'universo lirico e familiare, ricoperto da un voyeurismo messo in posa, disperso dall'oggettività del sogno. (48) L'appunto intitolato *La Ruota e il perno*, visione non verbalizzata dal sicario sulle orme di Carlo, è «contemporaneamente un'azione e la contemplazione di essa». (49) Il suo corpo nudo, legato alla ruota, compie cinque giri ed è in preda al secondo fenomeno di autoscopia, mentre un coro si fa portavoce dei suoi pensieri e delle sue sensazioni annunciandogli la seconda nascita. Tutta la scena sfugge alla memoria del sicario e il materiale raccolto nel sogno resta in uno spazio fisico e sensoriale, sul filo di una coscienza appena intorpidita. Quando inizia l'ultimo giro, la vista dei barbari e delle loro metamorfosi è sostituita da una scena terrestre, un deserto nel suo sole, dove alle presenze ultraterrene, ancestrali, si sostituiscono presenze umane. «Sono fratelli e orfani, avvertiva il coro sommesso immemorabile sereno. Ciò trafisse il cuore di Carlo di un dolore indicibile». (50) Nei due appunti successivi una rivelazione ed un ritrovamento sembrano chiudere il cerchio legato alla prima sezione del romanzo: il rapporto mai indagato con le persone del suo stesso sesso (il padre, i modelli, i maschi non desiderati), la lunga lista dei maestri che compare improvvisa nella luce accecante del sole sui banchi del mercato di Porta Portese. Questo stato emergenziale e provvisorio nel quale Pasolini proietta la sua opera, sostenuto da un'attenzione capillare per la realtà ed i suoi esiti impreveduti, è il tentativo estremo ma assolutamente umano e vitale di un avvicinamento al romanzo. Uscito dal mutismo, da una sorta di stallo creativo, *Petrolio*, nella sua incompiutezza, sembra la realizzazione fedele e paradossalmente compiuta di quello sperimentalismo poetico che ora viene liberato dallo spazio 'condizionante' del realismo e dall'esigenza del dialogo: a questi si sostituiscono una serie infinita di luoghi metafisici e di indicazioni al mondo fuori del testo, liberato anche dall'autore tramite la disseminazione della sua figura all'interno dell'opera.

Non subendo la stessa sorte del teatro, entrato in un limbo denso di 'sospetti', il romanzo sembra alla fine imbrigliare il sogno in una rete di visioni allegoriche fino al ritorno, dopo un lungo viaggio a ritroso, del personaggio a se stesso: «Spesso nei

sogni di Carlo [...] compariva un personaggio muto. Nel momento in cui Carlo si risvegliò, questo personaggio cominciò improvvisamente a parlare (servendosi naturalmente della bocca di Carlo). Parlò fittamente, senza sosta, come una cateratta che finalmente potesse precipitare, [...] in una frenesia quasi afasica, [...] estremamente allegra: infatti tutto quel che quel personaggio diceva attraverso Carlo, non erano che ‘calembours’, giochi di parole, scherzi linguistici, neologismi, finti lapsus, o amnesie».(51)

NOTE

(1) I due demoni che presiedono alla scissione del protagonista «recitano una commedia», Carlo è sul punto di «esplorare il teatro della sua esistenza», l'angoscia lo obbliga a «recitare quella scena di solitudine » ecc. Le citazioni sono desunte da P. P. Pasolini, *Tutte le opere*, a cura di W. Siti, Milano 1998 ss. Cit., *Romanzi e racconti*, II, p. 1168 ss.

(2) *Ivi*, pp. 1375-1377. (Si tratta dell'Appunto 43 di *Petrolio* intitolato *Lampi sul 'Linkskommunismus'*).

(3) *Ivi*, p. 1374.

(4) Cfr. *Trasumanar e organizzar (Proposito di scrivere una poesia intitolata 'I primi sei canti del purgatorio')* in: *Tutte le poesie*, II, Milano 2002, p. 64.

(5) *Romanzi e racconti*, II, p. 1085.

(6) *Ivi*, p. 1088.

(7) *Ivi*, p. 1082.

(8) *Teatro*, Milano 2001, p. 808.

(9) La vecchia immagine del poeta adolescente in Friuli, la nuova del giovane Palach arso a Praga. «Assumere sembianze e nome di un defunto corrisponde, poi, ad un'altra ossessione dell'ultimo Pasolini, quella di 'sdoppiarsi tra chi muore per esprimersi e chi gli sopravvive per curare il lascito testamentario.'» E. Liccioli, *La scena della parola*, Firenze 1997, p. 317.

(10) «La riduzione di tutto è avvenuta in loro per una specie di difesa... Ah – sospirò – non erano in grado di raccontarsi la grande affabulazione... di fare gli Orlandi e i Donchisciotti – [...] e così, furono vas di riduzione [...] Le masse, amico mio! Le masse; che hanno eletto a religione il non voler averne – senza saperlo.» *Romanzi e racconti* II, p. 1112.

(11) *Ivi*, p. 1097.

(12) Si pensi al richiamo implicito del ruolo della Sfinge nell'*Edipo re* e a quello esplicito, della voce fuori-campo, che parla a *Medea* ricordandole la sua estraneità alla città di Corinto e al mondo nuovo che questa rappresenta.

(13) M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Firenze 1996, pp. 103-125.

(14) «La sincerità è pesante e volgare: / con essa è la vita che vince. / Deve vincere, invece, la giovinezza, / costruttrice di sistemi mistificatori / e di effrazioni insolenti e graziose – e pazienti: / perché pazienti sono i giovani, non i vecchi». *Trasumanar e organizzar (Propositi di leggerezza)*, in: *Tutte le poesie*, II, p. 68.

(15) *Teatro*, pp. 817-818.

(16) Cfr. W. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, in: *Romanzi e racconti*, I, pp. XCVI-CXLII, cit. p. CXXXIX.

(17) «Stabilita una profonda equivalenza tra Erinni e Sesso, / è chiaro che tutto ciò ch'era superato / dalla Dissociazione, ritorna. Lo Sdoppiato ritorna umilmente Unico. [...] Il cuore diabolico sa / che bisogna essere impopolari: qualcosa / cioè di peggio che deludere ! / Bisogna dire verità impossibili (ma verità), / giocare con l'Antipatia come prima / si era giocato con la Simpatia, preparare / con sorda ironia l'ultimo Rifiuto». *Teatro*, p. 822 ss.

(18) *Romanzi e racconti*, II, p. 1174

(19) «Tuttavia il tuo 'gesto' / è quello che conta. Anche tu, / come il nazista Gottfried Benn, sei un poeta / da teatro. E vuoi recitare fino alla fine. / Fare il gesto di scrivere poesia anziché scrivere poesia: /

quanta forza d'animo è necessaria, quanta / durezza! Del resto / portare a termine / il proprio ruolo è pertinenza dei santi, che / sono, appunto, spietati». *Teatro*, p. 835 ss.

(20) «Brecht spinge fino in fondo la sua conclusione ideologica. In lui l'ambiguità è soltanto provvisoria, non rientra nel campo dell'esistenza, si risolve spesso nella storia». *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano 1999, p. 1524.

(21) *Teatro*, p. 805.

(22) «Tutto ciò che io vi riferirò, non è apparso nel teatro del mondo ma nel teatro della mia testa, non si è svolto nello spazio della realtà ma nello spazio della mia immaginazione, non si è, infine, concluso secondo le regole contraddittorie del gioco dell'esistenza, ma si è concluso secondo le regole contraddittorie del gioco della mia ragione». *Romanzi e racconti*, II, p. 1671.

(23) Cfr. *Petrolio*, Appunto 4, dove l'autore spiega la sua scelta e discute, proprio in quello che doveva presumibilmente essere il primo capitolo, l'assioma ordine / disordine che tanta parte avrà nell'opera. «Quella che un tempo era la 'nevrosi personale' è totalmente ribaltata verso l'esterno, alla malinconia s'è sostituita l'aggressività; 'Paolo' era per eccellenza il nome dell'autoanalisi, 'Carlo' è invece il nome del padre morto, il nome dell'inutile maturità, della 'trasmissione di valori' necrotizzata e derisoria». W. Siti, *op. cit.*, p. CXXXVIII

(24) «Che cosa opporre a quel vivente disordine? Se quella folla – misteriosa e piena della dignità umana, è vero, ma tuttavia instabile, vuota matta – era la protagonista, qual'era l'antagonista? Era semplice. L'antagonista ero io [...] In conclusione anche di me io ho operato una scissione, un dualismo. Lo stesso che avevo operato nel Dio di Saulo». *Romanzi e racconti*, II, p. 1671.

(25) «Egli non avanzava, accumulava. Non saliva, si espandeva.» *Ivi*, p. 1276.

(26) *Ivi*, p. 1348.

(27) La piccola schiava è del tutto indifferente alla schiavitù come alla libertà, la sua presenza è quella, tangibile, della diversità che non viene compresa né accettata dall'uomo occidentale. Agli occhi del personaggio la bambina è un enigma «non posto oltre che non risolto». *Ivi*, p. 1363.

(28) «Ciò che mi accingo a raccontare riguarda il presente. Si tratta di un racconto leggerino e un po' sciocco, questo sì. Ma il nostro narrare, qui, o è pazzarello o non è. Inoltre altro io non potrei essere, per mia natura, che manieristico. Dunque il mio racconto si fonda su un'esperienza fatta in sogno.» *Ivi*, p. 1702.

(29) G. Santato, *Pier Paolo Pasolini, L'Opera*, Vicenza 1980, p. 296.

(30) «È lui la Diversità fatta carne, // [...] La Diversità, appunto. Ma la vera Diversità / quella che noi non comprendiamo, / come una natura non comprende un'altra natura. / Una diversità che dà scandalo». *Teatro*, pp. 383 ss.

(31) Dell'entusiasmo per il primo tribunale umano, istituito da Atena, che Pasolini aveva dimostrato nella sua traduzione dell'*Oresteia*, sul finire degli anni cinquanta, resta un solo verso affidato ad Oreste: «Ah fortunati i miei occhi e il mio cuore / testimoni di quel primo tribunale umano!». *Ivi*, p. 366. «Il dramma *Pilade* [...] è ancor più mitopoiesi: non rielabora nessun dato preesistente [...] ma inventa ex nihilo una continuazione dei fatti narrati nell'*Oresteia*. [...] in questo caso il principio guida non è l'imitazione, né la 'correzione' del modello, ma solo il dialogo ideologico con un testo lontano e ormai archetipo, utilizzato come una griglia da riempire con materiali tutti contemporanei ». M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, p. 214.

(32) «Cosa lo attraeva / tra i poveri della città, l'immensa folla / dei diseredati? / La loro innocenza? / Su cui misurare, presuntuosamente, la sua?» *Teatro*, p. 322.

(33) *Ivi*, p. 458.

(34) Cfr. E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Bologna 1992.

(35) Il mito adempie, in un certo senso, alla messa in opera di tutta quella parte onirica e apparentemente irrazionale che segue l'orrore di Edipo, il suo «desiderio regressivo di non sapere» e la sua sostanziale «non integrazione nella collettività». Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, pp. 78-83.

(36) «Tu dirai che è una mania. Ma io insisto: / Grosz Paolo Pasolini, non è morto. Ti prego, / osserva / la bocca della signora Mann [...] La signora Mann e la signora / Pabst, vivono nella propria natura. Mangiano i bigné / [...] come le scimmie le noci / nello zoo (Grosz, appunto) ». *Teatro*, p. 628.

(37) Cfr. G. Santato, *op. cit.*, p. 240.

(38) Cfr. W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in: *Romanzi e racconti I*, pp. XI-XCII, cit. p. LXXXIV.

(39) «La testa del Merda è di forma triangolare: larga sopra (una volta i suoi amici gli avrebbero detto: «Pe' facce un giro attorno, un pidocchio ce metterebbe n'anno»: ma ora non si usano più espressioni simili)... È questo un fossile espressivo di tempi passati, che ora però ha altri valori e altri riferimenti». *Ivi*, p.1560. Cfr. W. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, p. CXXXVIII: «La frase in romanesco non è solo un esempio della verve dialettale degli anni '50, è una precisa autocitazione da *Ragazzi di vita* – l'antico romanzo non è che un fossile, 'i Riccetti si sono fatti fare il tiraggio'; e fossilizzata nella parodia è anche l'antica passione per gli ossimori.»

(40) *Romanzi e racconti*, II, p. 1563.

(41) *Tutte le poesie II*, pp. 123-154.

(42) Si pensi alle numerose descrizioni di feste e salotti, ai cenacoli di intellettuali dai quali iniziano, per il simulato piacere del raccontare, le varie storie.

(43) «Infatti da chi era formata la 'truppa' delle SS? Evidentemente da giovani del popolo che l'industrializzazione aveva appena borghesizzato, come questi». *Romanzi e racconti II*, p. 1586. Cfr. anche *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 511-517.

(44) *Romanzi e racconti*, II, p. 1560.

(45) «Il racconto è nel recinto sacro. E l'approccio a tale recinto richiede sempre un lungo cerimoniale, abbastanza coatto. E anche buffo. I selvaggi ironizzano, con molto spirito, il loro avvicinarsi rigidamente regolamentato al luogo dove si trova lo Spirito. Fanno delle piccole pagliacciate, dei gesti scioccherelli. E così anch'io». *Romanzi e racconti*, II, p. 1692.

(46) «Lo sai che da un po' di tempo / faccio dei monologhi?» confida l'uomo a sua moglie subito prima di pronunciare il suo Padre nostro che chiude l'episodio: «Quanta inutile buona educazione! / Non sono mai stato maleducato una volta nella mia vita. / Avevo il tratto staccato dalle cose, e sapevo tacere. / Per difendermi, dopo l'ironia, avevo il silenzio. [...] Ero protetto dal mio possedere e dall'esperienza / del possedere, che mi rendeva, appunto, / ironico, silenzioso e infine inattaccabile come mio padre». *Teatro*, pp. 492 ss.

(47) *Ivi*, p. 849.

(48) «La ricerca della soddisfazione esibizionistica [...] non impediva a Carlo di osservare il mondo intorno [...] questo contorno era oggettivo. Faceva parte del suo sogno, ma faceva parte anche della realtà. E non della realtà severa e orrenda come gli appariva nei momenti di sconforto in cui Dio, la morale, la normalità parevano avere ragione, dissipando il velo delle illusioni: ma di una realtà naturale, quella vista per esempio dagli occhi allegri e acuti di uno scrittore realistico ». *Romanzi e racconti*, II, p. 1236 ss.

(49) *Ivi*, p. 1252

(50) *Ivi*, p. 1257

(51) *Ivi*, p. 1811.