

Paolo Puppa

PASOLINI E IL MISTERO DELLA SCENA

ABSTRACT. *In his usually provocative manner, Pasolini offers us a stage that appears to go as far as to deny stage itself. Here, even if in a ambiguous way, a deep nostalgia of the lost rites forces his tales toward a true mystery. Actually, besides the adolescent poetry written in Casarsa and the dialectal Massenspiel Turcs tal Friul, furtherly after the Manifesto del nuovo teatro (in opposition to Talk Theatre and Gesture Theatre) and the masterpieces dealing with the classic myths like Affabulazione and Orgia, this analysis above all focuses on the fundamental work in progress, Nel '46. The fact is that this tormented and continuously amended play presents both male and female roles and the characters of son/sister/mother profoundly twisted between them. We can say that we are faced with a family in the the night, that is a sort of dream or of nightmare which settles the lines and the plot itself. Consequently, obsessive metaphors and personal myths (in Charles Mauron's terms) occupy the Pasolini's stage. So, his troubled relationship with the ghost of Jesus Christ on the cross (in spite of his ostentatious atheism), his morbid desire (and paradoxical prophecy) to be killed by his young lovers, the tragic sacrifice of his brother and the painful mourning together with the mother are all attempts to make a sacred «aura» come back in the modern theatre. For sacred, of course, I mean the mixture of sublime and obscene, in a pre-Christian horizon.*

Tra le metafore ossessive, per dirla alla Mauron,¹ e i miti personali di Pasolini certo l'icona di Cristo assume un ruolo decisivo, per le complesse interferenze tra piano autobiografico-familiistico, orizzonte ideologico e cultura figurativa.² L'impulso a identificarsi nel personaggio umano/metafisico si manifesta in Pier Paolo giovanetto, al tempo aurorale di Casarsa. Già nella pagina diaristica dei *Quaderni rossi* si ritrova tale immagine, grazie a un'autentica impersonificazione teatrale. Il passo in questione merita di essere citato:

prima della pubertà. Mi nacque, credo, vedendo o immaginando un'effigie di Cristo crocefisso. Quel corpo nudo, coperto appena da una strana benda ai fianchi (che io supponevo essere una discreta convenzione) mi suscitava pensieri non apertamente illeciti, e per quanto spesso volte guardassi quella fascia di seta come a un velame disteso su un inquietante abisso (era l'assoluta gratuità dell'infanzia) tuttavia volgevo subito quei miei sentimenti alla pietà e alla preghiera. Poi nelle mie fantasie apparve espressamente il desiderio di imitare Gesù nel suo sacrificio per gli altri uomini, di essere condannato e ucciso benché affatto innocente. Mi vidi appeso alla croce, inchiodato. I miei fianchi erano succintamente avvolti da quel lembo leggero, e un'immensa folla mi guardava. Quel mio pubblico martirio finì col divenire un'immagine voluttuosa: e un po' alla volta fui inchiodato col corpo interamente nudo. [...] Qualche volta mi <...> aggrappai <?> con le braccia distese a un cancello o ad un albero per imitare il Crocefisso; ma non resistevo alla troppa sconvolgente audacia di quella posizione.³

Dunque, analizzando la sequenza vediamo quale prima opzione un tentativo di eccitamento erotico, presto rientrato e sostituito da un meno snervante processo di sublimazione. L'io da partner sessuale di Cristo si sostituisce così all'oggetto e si mette in posa, interpretando il ruolo della vittima sulla croce. E lo fa con un gesto femminile di abbandono, un abbraccio verso il o i persecutori, qui ancora assenti, se non nell'accenno a una platea sconfinata ma imprecisata nelle

proprie componenti. Si potrebbe parlare del fantasma di san Sebastiano, perché la postura è proprio quella.⁴ Ma un simile empito sacrificale, la frenesia cioè di farsi martire in quanto testimone (nell'etimo), si rovescia sulla maschera di Cristo, in quanto quest'ultima, «in noi che siamo carne e fantasia»⁵, è in grado di accogliere «la contraddizione dello spirito, diviso fra cielo e terra, fino a identificarsi narcisisticamente nel supplizio della croce».⁶ Tanto più che lo scrittore non manca di precisare in più occasioni il suo ateismo doloroso, certo non autocompiaciuto o tanto meno trionfalistico, o meglio quasi confessando la sincronia nella coscienza di strati successivi del proprio *Bildungsroman*, appaiati tra loro in una disturbata contiguità. E in effetti marxismo e disincanto nichilistico sono perfettamente compatibili colla fede infantile, mentre frenesie omofile si accompagnano spesso a implacabili sensi di colpa, a una immedicabile vergogna.⁷ Il motivo della *Passione* dilaga altresì sin dai primi acerbi prodotti drammaturgici⁸ così come nel coevo, o quasi, *corpus* narrativo, ancora sigillato nel cassetto, che comprende *Atti impuri* e *Amado mio*. E magari, in questo ambito, nasce un'associazione di idee destinata ad assumere un ruolo importante nel mondo pulsionale e artistico dello scrittore. Infatti capita che la pratica omosessuale, nascosta per ora, si incroci colla malattia dell'amato, letta quale punizione riservata al partner, divenuto *pharmakos*, e come tale non più consumabile in futuro, almeno nei giuramenti solenni richiesti dalla vicenda pre-luttuosa. Un'atmosfera insomma depressiva, o malinconica, viene a depositarsi sulla scrittura stessa. Ma in Cristo si cela allo stesso tempo la figura del fratello Guido, che al martirio della Resistenza ci è andato davvero, mentre Pier Paolo occupa il posto sgradito dello scampato, del sopravvissuto, rimasto nella casa materna, a far studiare gli amati scolari. Cristo, Guido e il giovinetto fisicamente catturato costituiscono pertanto i vertici di un



oscuro triangolo emotivo e ideativo, con mescolanze, sovrapposizioni, formazioni di compromesso in termini freudiani tra i vari elementi. E ci deve essere pure la madre ai piedi della croce, per strapparla alla nostalgia dell'altro, del fratello morto per la libertà come un eroe. Così, nel film *Il Vangelo secondo San Matteo*, Susanna Pasolini interpreta la Madonna gemente, e durante le riprese la donna viene esplicitamente stimolata da Pier Paolo a pensare intensamente, al posto di Gesù, a Guido, per elaborare ufficialmente il lutto, col fratello impersonato dal ragazzo spagnolo, che pare uscito fuori da un quadro di El Greco. Cristo viene altresì declinato di continuo nella proliferazione bulimica dei versi, e questo ovviamente in varie angolazioni prospettiche a seconda degli umori e dei contesti diversi. Ecco un breve, lacunoso inventario di simili occorrenze. Ne *La meglio gioventù*, l'icona si offre sbiadita: «S'a plouf un fôuc | Scur tal me sen, | Crist al mi clama | Ma Sensa Lus». ⁹ Viceversa, ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* spuntano variazioni inquietanti, come la ricostruzione dell'agonia del Dio in croce, ma davanti ad un pubblico di giovinetti assassini (dunque inizia a precisarsi la folla che assiste allo spettacolo del poeta in croce), complici e funzionali all'esecuzione: «Io fui fanciullo | e oggi muoio. [...] Ah che ribrezzo | col caldo sangue | sporcarvi i corpi | color dell'alba! | Foste fanciulli | e per uccidermi | ah quanti giorni | d'allegri giochi | e d'innocenze». ¹⁰ Non può mancare l'aspetto sessuale, spostato però nella metonimia di un partner: «E fu, ancora, la modesta effigie | d'un Cristo, che pendeva da uno spago | sul petto che sfioravo con la mano». ¹¹ In compenso, se Cristo rappresenta un bersaglio mobile, dalle multiple connotazioni, la figura di Dio, doppio del padre, conserva sempre una valenza negativa, dove metafisica e autoritarismo paiono fondersi tra loro nel comune rigetto, nonostante le maiuscole, mantenute prudentemente negli epiteti che lo connotano. ¹²

Nel territorio del numinoso, la figura della madre se costituisce ovviamente una presenza indispensabile nella scena della Pietà, ¹³ può nondimeno provocare improvvise ansie devastanti. Intanto, per la smania di possesso esclusivista nei riguardi di costei, dichiarata dal poeta. Il padre, o meglio Lui, deve restarsene fuori dall'Eden della coppia felice, come un san Giuseppe scomodo e inutile: «Madre...chi eri | quand'eri giovane? | E Lui, chi era? | Madre, che muoia...». ¹⁴ A volte il verso si impenna in una lucida e sofferta confessione relativa a questa relazione disturbata, a questa torbida coabitazione: «Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore, | ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore. | Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere: | è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia». ¹⁵ Quasi senza soluzione di continuità, ecco allora il balzo verso la verità medusea. Nessuna immagine si avvicina di più al concetto di sacro, nell'accezione precristiana, arcaica di *coincidentia oppositorum*, di *sublime d'en haut* e *sublime d'en bas*, come il trattamento subito dalla madre in due ambiti diversi nell'*opus* pasoliniano. Da un lato, l'idea limite che per un attimo affiora da affaticate rimozioni, permessa dalla sceneggiatura che vede in azione un bullo di periferia e la di lui madre procace: «Cosa c'è di più sacro | che far l'amore con la propria madre, | se per nient'altro al mondo, in realtà, | il cuore può essere preso da un tremito così alto? [...] la sacralità più sacra del peccato». ¹⁶ Dall'altro, la profanazione e lo svilimento di questa figura nello scempio fattone in *Bestia da stile*, in cui la genitrice di Jan appare nel settimo episodio quale spirito, alcolizzata, gobba, cialtrona nel suo ruminare contumelie e apocalissi contro tutto e contro tutti in un dialetto friulano miscelato ad un veneto macaronico sino alla sprezzatura aggressiva «Cagoni, gratatemi la schiena!». ¹⁷

Ora, se in qualche modo la scrittura di Pasolini corre verso la cinepresa cinematografica, se ancora la morte che determina l'orizzonte religioso finisce per coincidere per lui col montaggio, in quanto completa la figura di ogni personaggio e della vita in genere, ¹⁸ tutta la sua filmografia non può che ospitare a pieno titolo la simbologia della *Passione*. Ed è sempre il decesso del protagonista ogni volta a esibire la compatibilità tra sottotesto cristologico e apparente *tranche de vie* naturalistica, da *Accattone* a *La ricotta*, da *Mamma Roma* alla sceneggiatura *Bestemmia*, esaltandosi poi nel *Vangelo secondo san Matteo*.

Invece, nella drammaturgia ricavata dal mito antico, sbocciata per lo più nella seconda parte degli anni Sessanta, Cristo apparentemente viene rimosso. In *Affabulazione*, dove un padre si innamora del figlio perduto, dopo un sogno rivelatore, ed escogita varie stazioni simboliche (l'amplesso coniugale, una solitaria masturbazione, lo spiare le copulazioni del figlio), il protagonista si trasforma in un novello Abramo senza alcun angelo che ne impedisca il gesto luttuoso. Uccide infatti il giovinetto, compiendo un figlicidio o meglio regicidio. Il testo, se lumeggia l'invidia del pene da parte del padre, in un rovesciamento carnevalesco e grottesco dei canoni freudiani, ¹⁹ se altresì ribadisce il livello di *competence* linguistica richiesta ²⁰ sulla scia del *Manifesto del nuovo teatro* del '68, istituisce una precisa contrapposizione tra enigma, risolvibile dalla ragione, e mistero, che può solo essere visto, sofferto e subito senza alcuna possibilità di traduzione-esorcizzazione, come ammonisce l'ombra di Sofocle entro il copione: «non devo risolverla perché non è un enigma: ma conoscerla-cioè toccarla, vederla. ²¹ Altrove sempre l'ombra del tragedia: «E se fosse stato un enigma, | l'avresti certamente risolto. | O per via della religione | o per quella della pazzia, | o infine, com'era più probabile, | per quella, appunto, della ragione». ²² Si tratta più che altro di un'istanza metateatrale, che libera la pulsione interna attraverso la forma teatro. Da qui l'irrinunciabile opzione per il palcoscenico, dal momento che «devi vederlo, non solo sentirlo; | non solo leggere il testo che lo evoca, | ma avere lui stesso davanti agli occhi. Il teatro | non evoca la realtà dei corpi con le sole parole | ma anche con quei corpi stessi», tanto più che «l'uomo si è accorto della realtà solo quando l'ha rappresentata». ²³ In pratica, il mistero è il corpo del figlio, che non intende offrirlo, come un altro, più celebre figlio. Più volte si ribadisce che «Egli è un mistero», e di conseguenza «non è un enigma». ²⁴ In compenso, è Dio l'oggetto sfuggente del sogno, come confessa nella struggente, blasfema preghiera, rivolta «Al Padre nostro che sei nei Cieli»: «Ho sognato Te. | Ecco perché è cambiata la mia vita». ²⁵ Dunque, un Dio figlio che fugge dal Padre, spezzando il legame duale in questa eccentrica e incompleta Trinità cristiana. Conviene a questo punto indagare da vicino proprio il sogno, di cui si ribadisce l'essenza religiosa, e dove non mancano insistiti rimandi al sacro secondo i canoni di Rudolf Otto, al «mysterium tremendum et fascinans», ²⁶ dal momento che il suo contenuto, «gioioso o spaventoso che sia», ²⁷ risulta in ogni caso inaccessibile alla comprensione, al punto da non consentire «nessuna spiegazione». ²⁸ Mistero coincidente col «biondo terribile» dei capelli del ragazzo, il biondo che lo fa vibrare «come un palo della luce» e gli apre sconfinati digressioni di razze e di professioni, alla ricerca vana di un'anamnesi che spieghi «quegli spinaci d'oro». ²⁹ Questo sogno che inietta il caos nel cosmo ordinato e banale dell'imprenditore di successo (all'inizio tentato di circoscrivere l'ansia del risveglio a spiegazioni illuministiche, come un banale infarto), lo fa nella misura in cui

lui stesso cerca con affanno di ricostruirlo, per il bisogno di sapere, scambiandolo per «un semplice enigma»³⁰ che la ragione e i suoi alleati possono decifrare agevolmente. Quali le componenti visive della de-realizzazione onirica? Alla ragazza verso la fine della sua tribolata storia lo spiega lui stesso: «una stazione, | mio padre, un ragazzo, | dei giardini pubblici, del biondo».³¹ Ma se controlliamo in effetti l'incipit doloroso del *mystery play*, lo vediamo mormorare come ebbro:

Ah! | Aiuto! | Aaaaah! No...Voglio toccarti le ginocchia... | Dietro il ginocchio... sui tendini! | Aaaaah... Nei giardini... | Dove vai... ragazzo, padre mio! | La stazione, laggiù, la stazione... Aaaaah, | ho i piedi qui, piedini di un bambino di tre anni. | Ragazzo che giochi, ragazzo grande! | Che viso hai? Lasciami vedere il viso! | Aiuto! | Non c'è più! | Se n'è andato! | Voglio inseguirlo, mamma... Non c'è più... | Dov'è andato... Non posso | stare senza di lui... Mamma, mamma, aaaaah!³²

Tutti i ruoli parentali qui vengono mescolati in un disordine vertiginoso, e così pure i sessi e le età dell'oggetto desiderato prossimo a scivolar via. In più, si ripresenta l'annotazione relativa al primo turbamento sessuale, provato da Pasolini a tre anni, prelevata dai *Quaderni rossi*, il tendine teso dietro il ginocchio nei ragazzi impegnati a correre. Di fatto, l'io si centrifuga in padre, madre, il sé bambino prima di rovesciarsi verso l'obiettivo pulsionale. Il sacro allora come *inter-degenerazione*, e insieme caduta della distinzione tra maschile e femminile, tra passato e futuro. Ma la pancronia, in quanto «per me non è la successività che conta, confondo tra loro i decenni: e il prima e il dopo, nella mia storiografia, obbediscono a leggi poetiche»,³³ non impedisce che l'impulso omicida-suicida nel compiere il regicidio-figlicidio venga politicamente inserito nell'impulso di tutti i genitori (borghesi) a fare altrettanto. È la guerra ad agganciarsi in tal modo a un simile discorso, colla rappresentazione puntuale del mito di Saturno, in quanto «I padri vogliono far morire i figli (per questo li mandano in guerra)».³⁴ Sul corpo caldo del figlio, il padre si china per toccarne il grembo: «Ho toccato, così, la piccola sfinge rinchiusa in quel grembo glorioso: e ho capito che il suo mistero era rimasto intatto».³⁵ Il mistero viene di fatto a risiedere nel corpo del ragazzo, o meglio nel suo membro, perché adesso la scena diviene un confronto di falli, quasi una febbrile falloforia, in anticipo sulle scorribande orgiastiche e compulsive di *Petrolino*, là dove come in un rito eleusino si accenna ad un'erezione simbolica e contrastiva tra le due età: «il membro fresco, umile, assetato, scandalizza per se stesso, se messo a confronto con quello, senza alcuna novità, che è del genitore».³⁶ E in precedenza, durante la sua affannosa *quête*, la negromante così gli disegna la figura: «hanno questa fuliggine sull'oro, | e, se li guardi sotto, hanno grembi molli e un po' sporchi, | e sempre troppo pronti a fare l'amore, con crudeltà di guappi e grazia di ragazze. | Hanno il sesso negli occhi, e il suo odore di seme | nei capelli spettinati e un po' polverosi».³⁷ In *Teorema*, del '68, pendolare tra parabola narrativa e *script* cinematografico, si mette a fuoco la medesima situazione piccolo borghese sul piano culturale e alto borghese in quello economico. Solo che stavolta non è il sogno del figlio/padre a travolgere l'io del protagonista, ma l'arrivo di un Dio greco, per la traumatica bellezza, sincreticamente incrociato con residui del mito cristiano, per la tenerezza e la *pietas* che ingentiliscono questo Dioniso trapiantato in uno scenario nordico.³⁸ All'inizio, prima dell'arrivo del divino visitatore, Paolo costituisce il prototipo cinico e pragmatico dell'imprenditoria italiana al tempo del boom economico, ma la sua autorevolezza e il suo distacco dagli operai sfruttati nella sua fabbrica gli consentono solo «un

mistero, per così dire, povero di spessore e di sfumature».³⁹ Ebbene, come viene raffigurato chi è in grado di trasformare Paolo da possessore a posseduto? La scrittura si limita a descriverlo come dotato di uno scandaloso fascino che lo fa sembrare quasi «straniero, non solo per la sua alta statura e il colore azzurro dei suoi occhi, perché è così completamente privo di mediocrità, di riconoscibilità e di volgarità, da non poterlo nemmeno pensare come a un ragazzo appartenente a una famiglia piccolo borghese italiana».⁴⁰ Inoltre, i suoi panni, la immacolata canottiera, i pedalin, gli slip su cui si china la Signora Lucia, inebriata nel cercarne gli odori, a stanarne la materialità del corpo, sono perfettamente omologhi all'espressione del volto con cui, come un automa, si lascia afferrare dalle sue vittime adoranti che si impossessano tremando di lui. Tutti i membri della famiglia, i due genitori appunto, e Pietro e Odetta, così come la serva Emilia, la prima ad usufruire del magico contatto (e sarà la sola a uscirne in modo positivo, una volta scomparso l'ospite, grazie ai miracoli di levitazione⁴¹ che si concederà, non appena tornata nella sua campagna originaria), finiscono per accoppiarsi con lui, in un amplesso ogni volta dall'autore interrotto nei preliminari con una ellissi quasi manzoniana, lasciando però trasparire un accenno di intesa e di consenso: «e subito i suoi occhi si riempiono di quella luce che già gli conosciamo... di quella luce di padre pieno di una confidenza materna, che insieme è comprensiva e dolcemente ironica».⁴² Di nuovo il sacro, che secondo i dettami dell'autore può esplicitarsi nel mondo borghese solo nella sfera della sessualità, si esalta nel motivo dell'androgino, del maschio-femmina, di una macchina erotica aperta ad ogni *partnership*. E, del resto, l'ospite, fisicamente simile a «un soffio carnale, pieno di salute fisica e quindi anche-per la crudeltà delle cose giuste-morale», garantisce di essere sempre «pronto al suo dovere».⁴³ Guardiamolo meglio, allora, magari attraverso lo sguardo ebbro di Paolo, con lui in macchina, prima della copula vicino al fiume, da sempre luogo di iniziazione sessuale in Pasolini, dall'autobiografia mitica alle pratiche onanistiche di Jan in *Bestia da stile*: «il corpo dell'ospite, ricco di carne, ma senza alcuna mollezza, abbondante ma puro, tutto, insomma, fecondità filiale, arde lì accanto, al volante, come fosse nudo, dalla grazia del torace e delle braccia tese, alla violenza delle cosce rinserrate».⁴⁴ E qui l'ospite manifesta la medesima santità del corpo che aveva il figlio in *Affabulazione*, dove il genitore ne vagheggiava «la robustezza quadrata e santa delle sue spalle».⁴⁵ Ma il figlio da *Affabulazione* si trasferisce in *Teorema* senza più i luttu espiativi, in una panica esplosione dei sensi. Analoga la peripezia che porta Paolo di *Teorema* e il padre di *Affabulazione* a spogliarsi nudi, solo che il primo lo fa alla stazione mentre il secondo si cela pudicamente nel buio della propria camera, come si lamenta la moglie interdetta e delusa. In compenso, quest'ultimo è attratto dalla ferrovia, sia nel sogno iniziale sia nello sproloquio finale davanti a Cacarella.

In entrambi i testi è dunque assente il motivo di Cristo in croce, nel frattempo liquidato. Ne *La religione del mio tempo*, che offre il titolo all'omonima raccolta, lo scrittore sembra infatti essersi finalmente sbarazzato dell'immagine incombenente, della *hantise*, in quanto Padre e Figlio paiono all'improvviso fusi nell'odiata Istituzione ecclesiastica:

Io davo a Cristo | tutta la mia ingenuità e il mio sangue [...] Fu una breve passione. Erano servi | quei padri e quei figli che le sere | di Casarsa vivevano, così acerbi, | per me, di religione [...]. Spazzò la Resistenza | con nuovi sogni delle Regioni| Federate in Cristo, e il dolce ardente | suo usignolo... Nessuna delle passioni | vere dell'uomo si rivelò| nelle parole



e nelle azioni] della Chiesa. Anzi, guai a chi non può | non essere ad essa nuovo! [...] Guai a chi non sa che è borghese| questa fede cristiana, nel segno | di ogni privilegio, di ogni resa, di ogni servitù; [...] che la Chiesa è lo spietato cuore dello Stato.⁴⁶

Eppure basta sporgersi sul coevo *Orgia* perché la rimozione appaia subito meno efficace. Qui, marito e moglie sono già defunti nell'atto di apparire in scena, mentre lui in particolare narra di sé, «appeso alla corda, con l'osso del collo spezzato, e già freddo»,⁴⁷ dopo che anche la donna si è suicidata. Si tratta di un copione centrato su un fantasmatico *cupio dissolvi*, vagheggiamento di stragi ai danni della prole, nel suo sperimentare sino all'estremo esito il gioco di amore-morte, alla ricerca di atti efferati e irreversibili per vincere la noia atroce della domenica pomeriggio, nella idiosincrasia per la monotonia della vita borghese (e del teatro).⁴⁸ Clima *noir* un po' artaudiano, con qualche refolo del teorico della crudeltà. Ad Artaud, infatti, rimanda la battuta del protagonista che impara in questa festa violenta a utilizzare un insolito idioma, «la lingua che siamo costretti a usare-al posto di quella che non ci hanno insegnato o ci hanno insegnato male-la lingua del corpo, è una lingua che non distingue la morte dalla vita».⁴⁹ Ed è qui che si ripresenta di nuovo l'essenza del sacro almeno per questo orizzonte, ossia l'offerta e la dissipazione di sé attraverso la fisicità. Lo vediamo così sollecitare la consorte complice a condividere con lui, nel ruolo di vittima e di carnefice, un febbrile gioco reciproco di distruzione, nella misura in cui entrambi stigmatizzano la realtà delle coppie integrate, disposte per viltà a una «rinuncia idiota, anticipazione di morte, cretina, fatta in nome dei vicini di casa [...] mentre conta solo il profondo silenzio con cui si tocca, tremando, un grembo».⁵⁰ Alla memoria delle avanguardie, tra espressionismo e surrealismo, rinvia pure la sessualizzazione estrema della parola, coll'eloquio assurdo a metonimia del fallo, là dove si sentenzia che: «il mio cuore si induriva, come un membro».⁵¹ Ma il sacro dilaga qui anche e soprattutto nella misura in cui l'Uomo si destruttura sessualmente, nel contatto colla ragazza, cui, dopo il laboratorio ulteriormente sadomasochista, ruba la biancheria intima femminile con cui si mostra in scena nel suo monologo da morto. Residuo anche qui del Penteo mimetizzato nei panni di donna prima di subire lo *sparagmòs* nelle *Baccanti*. In più, l'Uomo impiccato che penzola da una corda è in qualche modo contiguo all'immagine della croce, come dimostra la probabile fonte baudelairiana (*Un voyage à Cythère*).⁵²

Maschile/femminile fusi assieme e non separabili costituiscono in fondo il doppio di un'altra complementarità di elementi in cui il sacro dilaga, intendo alto e basso, sublime e osceno, come il plot sinistro di *Porcile*, col giovane innamorato follemente dei maiali, forse un refolo dal *Sogno shakespeariano*. L'androgina si realizza pure nel copione che costa almeno vent'anni di rielaborazione all'autore, ossia *Il Cappellano*.⁵³ Qui, Pasolini effettua obliquamente una sorta di *outing*, nel ripresentare la scena che possiamo definire primaria. Il *plot* presenta Giovanni, un professorino di provincia, assediato dal prete e dal preside di turno che lo vessano con controlli sia fiscali che polizieschi per la sua insistita promiscuità socratica cogli scolari, pur alla presenza convenzionale di una ragazza schermo. Non mancano nella scenografia crocefissi, così come allusioni alla *Passione*, in quanto il protagonista, dopo un processo onirico condotto dal reazionario cardinale Ruffo sbucato dagli incubi del passato, immagina se stesso martire e davanti a una platea di Marie e di ragazzi. Ma nel congedo il cardinal Ruffo aggredisce Giovanni, vietandogli la bella morte spettacolare, nonostante il protagonista si affretti a mettersi sulle spalle la croce,⁵⁴ riser-

vandogli un congedo scandito su versi risibili e su ritmi di un melodramma parodizzato.⁵⁵ Una ruminazione surreale, che ammantava il mistero di una luce psicotica. Morire davanti ai propri ragazzi, immolarsi per loro, diviene un'effettiva anticipazione, quasi la scenografia del suicidio/omicidio-offerta di sé reale nel 1975. Importante sottolineare ancora una volta la tecnica ripetitiva usata dallo scrittore, nel riciclaggio di temi generativi e di immagini compulsive, poi riemerse nel congedo di *Orgia*: «Vi prego, siate come quei soldati, i più giovani di quei soldati, che sono entrati per primi oltre i reticolati di un lager... E lì i loro occhi... Ah, vi prego, siate giovani come loro! [...] E ora divertitevi».⁵⁶ Eppure, queste parole lucide e accorate non si rivolgono a *voyeurs* sadici e impietosi, quanto piuttosto agognano spettatori adolescenti, capaci di spezzare l'autoreferenzialità del lager interiorizzato nella notte del poeta, dunque speranza di un teatro garantito nel futuro. Ma quel che conta è appunto il sacro quale *coincidentia oppositorum*. Le figure dell'autorità, il parroco, il cardinale Ruffo, il capo della polizia, il preside e il dottore vanno affidati ad uno stesso interprete, secondo le intenzioni di Pasolini, mentre una medesima attrice deve assumere in sé il ruolo della madre, di Lina la ragazza amata, e di Eligio, il fratello di quest'ultima, ucciso perché consapevole della tresca tra i due. Insomma, un triangolo costituito dalla genitrice e dai due fratelli su cui oscilla il desiderio del protagonista, triangolo omologato nella mediazione scenica.

Torniamo alla coppia Pier Paolo-Guido. La loro storia privata detta il carattere epico (nel senso meno brechtiano che si possa intendere) de *I Turcs tal Friúl*, allargato a *Massenspiele*, in un processo di amplificazione e di condensazione simbolica. Adesso, è l'intero popolo di Casarsa in scena, e un ideale allestimento richiederebbe decine e decine di comparse e gruppi contrapposti in ideali antifonarie. Ma il dramma appare altresì un'autentica *discussion play*, ossia un dibattito di idee, di posizioni politiche e ideologiche diverse sull'antinomia radicale tra lottare o pregare. Il tutto precipita in una sacra rappresentazione, dal momento che l'aspetto liturgico, con preghiere-canti ad intermittenza, costituisce il registro primario. Si rileggano i frammenti di Pauli, favorevoli all'atteggiamento passivo:

Crist, pietà dal nistri país. [...] Quantis mai voltis ta chista nuetra Glisiuta di Santa Cròus i vin ciantàt li litania, parsè che tu vedis pietà de la nuetra ciera! [...] Ucà, a si stava, Crist, cu 'l nistri cult, cu la nuetra Glisiuta [...]. E tu Verzin Beata? Sint se bon odòur ch'al sofla dal nistri país... Odòur di fen e di èrbis bagnadis, odòur di fogolàrs, odòur 'i sintivi di fantassín tornant dal ciamp.⁵⁷

Al contrario, Nemi sentenzia contro questa propensione rassegnata e pusillanime con *hybris* nichilistica: «E se ni àia zovàt preà, lavorà, sudà, sacramentà, pardut il timp de la nuetra puòra zoventùt? Se atu otignùt tu, fradi, tu vif cun me, zovin cum me, martir cun me? Di nu a no restarà nuja; na muàrt spauròsa, sanc, e dopu nuja. Zèit, zèit a preà il vustri Signòur!».⁵⁸

Ovviamente Nemi dovrà morire, punito per la sua laica blasfemia. E intanto il lutto sembra liberare rimandi al *Lear* shakespeariano, grazie al corrotto recitato da Nisiuti. Ma Nemi, portato cadavere su giunchi, retti da un drappello di amici sopravvissuti, in una funebre e pietosa *parade*, nella citazione puntuale del dolore della Madonna, finisce per coincidere col *rex sacrificulus*, salvifico per il villaggio, insomma ancora una volta con Cristo.

Scritto nel 1944, il copione anticipa profeticamente la morte di Guido con una lugubre preveggenza. Ne elabora in

un certo senso e in anticipo il lutto, quasi la scrittura fungesse da gesto di Caino, prima del film su Matteo. Pur tuttavia i suoi efferati assassini sono a loro volta ragazzi, i turchi nazisti che si manifestano da lontano con un inno nordico e lunare, che parla il dialetto friulano secondo la consuetudine tipica delle sacre rappresentazioni in cui anche il diavolo veniva omologato alla lingua dell'officiante e degli angeli, in una complicità rituale, non inibita dal manicheismo del cattolicesimo:

Luna, infinit il lun da la to sfera al brila tal seren dai vècius muàrs. Ma nu i sin vifs cun cuàrps di zovinús cujèrs di oru antic e imbarlumic [...]. Luna, sclarís la ciera dai Furlàns co a clamin da li stalis: Jesus, Jesus! [...]. Luna, sfavila fuàrt sora dal ciáf dai fantassús ch'a prèin tal sagràt. I vin che idea di copaju dúcius [...] Luna, sclarís la ciera dai Furlàns co a cridin tal ledàn: Soi muàrt, soi muàrt.⁵⁹

Questo fa sì che il Nemico non venga demonizzato, nonostante il suo progetto di sterminio totale. E il canto, se esibisce minacce terribili all'indirizzo dei contadini locali, ne lascia trapelare altresì la nostalgia delle terre e delle madri. Circola, insomma, all'interno la consueta polivalenza di segno, cara all'autore, sia fisiologica che ideologica, a conferma che la valenza poetica di un'opera è misurata dal suo quoziente di ambiguità. Anche in altri testi teatrali e poetici, il giovane soldato innocentemente feroce gli detta folate di empatia materna, in quanto si immedesima nella genitrice che appunto lo aspetta trepida a casa, il tutto esplicitato con una solidarietà eccentrica.⁶⁰ Il mito del villaggio etnocentrico, del borgo popolare centripeto, prima della diaspora cui l'autore è costretto nel 1950 dalla sua diversità, in quegli anni non accettata, finisce insomma per riempire idealmente il mito del pubblico testimone alla propria *Passione*. E sono i fanciulli friulani, poi trasformati con maggior fisiologico trasporto nei borgatari romani. All'inizio, magari ancora imbevuti di una luce pascoliana, di un riverbero creaturale e salvifico: «E sulla piazza i fanciulli gridano umidi e intensi | i loro giochi dimenticati tra le viole».⁶¹ Tutto il ciclo narrativo romano, coi ragazzi di vita, col sottoproletariato pagano di esseri sfrontati, abulici e sessualmente disponibili, ospita al suo interno travestimenti dell'icona, magari sotto forma di «poveri cristi», grazie a una cristologia di solito declinata al plurale. Di nuovo palpita una messinscena fantasmatica in cui gli spettatori della *Passione* possono trasformarsi in esecutori della stessa: «solo | sono, ma violato da una ressa | d'ignoti che amo insieme, come parti | d'unica creatura nel creato».⁶² Oppure, il gruppo può rivestirsi dei segni distintivi della cultura consumista, fonte di ulteriori degradi: «La mollezza di magliette europee su pance | mediterranee di ragazzi con bieca ombra sulle labbra. | I cotoni stampati dei pellegrini ricattatori, | poverini, poverini, col loro sciocco Gesù nel cuore».⁶³ Esecutori e amanti allo stesso tempo, quasi prefigurando la fine oscura del poeta stesso sul Lido di Ostia: «E, parlando, parlando, finché | scese la notte (e già uno mi abbracciava, | dicendo che ora mi odiava, ora che no, | mi amava, mi amava), seppi, di loro, ogni cosa, | ogni semplice cosa. Questi erano gli dei, | o figli di dei, che misteriosamente sparavano».⁶⁴

Lontano dalla Storia e dalla ribalta, riflesso anni dopo nell'utopia dell'Accademia platonica del *Manifesto del nuovo teatro*, dove rimbalsano i relitti della scuoletta friulana, si rinuncia all'*audience*, e in questo vive la contraddizione tra condizione esoterica, privilegio dell'autentico, e aspirazione essoterica, richiesta dal mercato. È questa la linea minoritaria dell'opera pasoliniana, dove lo spettatore, testimone salvifico e sadico, temuto e invocato, svolge il ruolo del liberatore, magari nelle vesti dell'esercito anche violento, i barbari sterminatori in *I Turcs tal*

Friúl, o i nazisti in *Affabulazione*. In tal modo, la scena lager sogna il di fuori del reticolato, l'altro da sé in cui si annulla l'artista poeta, identificandosi spesso con un Cristo laico, mentre è richiesta proprio un'alterità totale nel destinatario testimone, una giovinezza dolce e proterva, capace di futuro, in grado di demolire il teatro, spalancando le porte al mondo. Qui, matura l'interrogazione sul senso globale del nostro palcoscenico, intorno agli anni del '68, tra le già profetizzate macerie ideologiche del *dopo*. Dopo, innanzitutto, la fine del mito della Resistenza col revisionismo ideologico scatenato dagli storici, oggi. In *Calderón*, abbiamo una serie coattiva di sogni sofferti da Rosaura, moglie di un borghese. Nell'ultimo di questi sogni, appare di nuovo il lager liberato idealmente dal gruppo di partigiani:

è un numero immenso di persone che lo canta: sembra una marea, che avanza e invade piano piano il lager. Eccolo, rimbomba sotto le pareti del nostro capannone; ecco, si aprono, abbattute le porte; e, cantando, entrano gli operai. Hanno bandiere rosse strette nei pugni [...] hanno fazzoletti rossi annodati al collo [...] ecco ci vengono vicini, ci abbracciano, baciano i nostri visi senza carne [...] e se a noi vengono le lacrime agli occhi, piangono anche loro, di gioia, tornandoci ad abbracciare. «Siete liberi» - ci ripetono, come se noi non fossimo più in grado di capire queste parole - «Siete liberi».⁶⁵

Scena sempre primaria, nel senso di *madeleine* ideologica, costruita quale modello forte e *spot* uscito dalla tradizione agiografica della sinistra, si pensi al Fo di quegli anni. Ma a quel punto Basilio, il marito a letto con lei, cioè l'uomo ricco e potente che la rende infelice, le sibila col consueto cinismo: «Un bellissimo sogno, Rosaura, davvero un bellissimo sogno. Ma io penso (ed è mio dovere dirtelo) che proprio in questo momento comincia la vera tragedia. Perché di tutti i sogni che hai fatto o che farai si può dire che potrebbero anche essere realtà. Ma quanto a questo degli operai, non c'è dubbio: esso è un sogno, nient'altro che un sogno».⁶⁶ Nel detto congedo del copione, lo scrittore anticipa in tal modo la sparizione progressiva della classe operaia, in un paesaggio desolato di disincanti, di disamori ideologici. Un sogno che svapora con sofferenze pari a quelle che incalzano il risveglio del Padre in *Affabulazione*. E intanto la rinuncia al sacro si rovescia nello scacco della ragione illuministica-settecentesca, maledetta da *Pilade*, refrattario a qualsiasi forma di potere. In tal modo, questo palcoscenico chiuso in se stesso ospita un mistero privato, non decifrabile, non risolvibile, in quanto può solo esibire l'icona della carne, ossimoro ontologico perché lì l'io si unisce ai propri fantasmi.

1. C. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, 1963.

2. Al di là dei noti rapporti col magistero di Roberto Longhi, e delle frequenti escursioni nel territorio delle arti, nella predilezione in particolare per il manierismo, tutta la scrittura narrativa, poetica, drammaturgica di Pasolini è attraversata da epifanie figurative, legate al colore e alla luce. Basti questo guizzo descrittivo, estratto dai *Quaderni rossi*: la misteriosità di certi canti uditi nelle sere estive, di certe luci (mi alzavo all'alba solo per vedere espandersi il rosa del sole), P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti, 1946-1961*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, con due saggi di W. SITI, cronologia a cura di N. NALDINI, I, Milano, 1998, p. 149 (da adesso *Romanzi*). E anche l'ombra di Sofocle in *Affabulazione* rimpiange di non aver dato importanza nelle sue tragedie a «questo po' di rosa, | questo leggero spirare del vento-cose, non parole. | Ahimé!», P.P. PASOLINI, *Teatro*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, cronologia a cura di N. NALDINI, Milano, 2001 (da adesso *Teatro*), p. 522.

3. P.P. PASOLINI, *Appendice ad «Atti impuri»*, in *Quaderni rossi*, p. 136. Pochi anni dopo, al tempo di *Tragiques*, datato 1948-1949, entro *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, ecco questa immagine farsi più prosaica, depurata da qualsiasi aura bizantineggiante: «In un debole lezzo di macello | vedo l'immagine del mio corpo: | seminudo, ignorato, quasi morto. | È così che mi volevo crocefisso, | con una vampa di tenero orrore, | da bambino, già automa del mio amore», in P.P. PASOLINI, *Poesia in forma di rosa*, ora in *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. SITI, saggio introduttivo di F. BANDINI, cronologia di N. NALDINI, I, Milano, 2003, p. 490 (Da adesso *Poesie*).

4. Del resto, basta questa quartina, dove un gioco onirico vagheggia masochistiche regressioni: «Mi hanno preso e avvinto | al Palo della Morte; | tenero avventuriero | disarmato, discinto. | Nudo! E intorno mi danzano | i Negri con trionfale | tripudio. Io ab-

bandono | ebbro il corpo alle lance », in *Poesie disperse e inedite. Appendici a L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in *Poesie*, pp. 540-541.

5. P.P. PASOLINI, *Appendici a «Poesia in forma di rosa»*, in *Poesie*, p. 1304. F. BANDINI nel suo saggio introduttivo a *Poesie*, Il «sogno di una cosa» chiamata poesia, parla a tale proposito di «coincidenza oppositorum», p. XXXII.

6. S. RIMINI, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, postfazione di R. TESSARI, Acireale, 2007, p. 15.

7. T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, 2008, pp. 13 sgg. Utili, in questo studio, le notizie sulla biblioteca di Pasolini, in particolare sulla diversa cultura del sacro, tra le componenti irrazionali e quelle storicizzanti, per intenderci e semplificando tra Eliade e De Martino. In un certo senso, tali aporie si proiettano nel paesaggio esterno, dove le miserabili periferie convivono disinvoltate col centro borghese. E nelle *Poesie mondane* canta in effetti questa complessità di tempi/spazi: «Io sono una forza del Passato. | Solo nella tradizione è il mio amore. | Vengo dai ruderi, dalle chiese, | dalle pale d'altare, dai borghi | abbandonati sugli Appennini e le Prealpi, | dove sono vissuti i fratelli. | Giro per la Tuscolana come un pazzo, | per l'Appia come un cane senza padrone. | O guardo i crepuscoli, le mattine | su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, | come i primi atti del Dopostoria», in PASOLINI, *Poesia in forma di rosa*, ora in *Poesie*, p. 1099. Nelle *Appendici* a questo testo è pure presente l'inno alla carne, una volta rimosso il tabù controriformistico, ma «bisogna essere prole del popolo | per poter sentire il proprio sesso | come un diritto, | rotolarsi | al sole | come animali», (PASOLINI, *Poesie*, p. 1430). Analogamente schizza fuori, alla lettera, l'impulso compulsivo alla dissipazione di sé, senza remore o risparmi energetici: «Io voglio la ricchezza come mio seme: | chi mi sottrae la ricchezza mi prende | in mano il seme come un orrendo omosessuale | a un cinema di preti, | non voglio la potenza della ricchezza, | voglio solo la ricchezza come ricchezza di seme: | voglio dare il mio seme quando e come mi pare», P.P. PASOLINI, *Poesie marxiste*, in *Poesie*, II, p. 971.

8. Basti citare *Edipo all'alba* del 1942, dove Ismene, innamorata del fratello Eteocle, e poi uccisa dal padre, invoca «il legno dove io con le mie stesse mani mi crocefiggo, e tu, Cristo, assistimi», in PASOLINI, *Teatro*, p. 26. Ma prima ancora nell'adolescenziale *La sua gloria*, presentato ai *Ludi juveniles* del fascismo bolognese, traluce sullo sfondo il motivo nel momento in cui il protagonista, un giovane eroe prerisorgimentale, viene incriminato sulla piazza San Marco. Qui, la scena viene commentata dalla madre straziata e da una folla che si esprime tra bizzarri dialetti veneziani.

9. P.P. PASOLINI, *La domènia uliva*, in *La meglio gioventù*, ora in *Poesie*, I, p. 42.

10. P.P. PASOLINI, *La Passione*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in *Poesie*, pp. 388-389. E ne *La crocefissione* analizza il senso dell'offerta nonché il sentimento provato da chi sta sulla croce: «Noi staremo offerti sulla croce, | alla gogna, tra le pupille | limpide di gioia feroce, | scoprendo all'ironia le stille | del sangue dal petto ai ginocchi, | miti, ridicoli, tremando | d'intelletto e passione nel gioco | del cuore arso dal suo fuoco, per testimoniare lo scandalo», *Poesie*, p. 468.

11. P.P. PASOLINI, *Un Cristo*, in *Poesie*, p. 450. Altrove, non mancano analoghe allusioni alla sessualità consumata ai bordi del crocefisso: «Sulle lenzuola calde, contorte | abbandonato come un ubriaco o come | un crocefisso, molle, appena tolto | dalla croce, è la cieca inazione | di un disgusto senza la purezza», P.P. PASOLINI, *Il motivo di Charlot*, in *Appendice a «Le ceneri di Gramsci»*, in *Poesie*, p. 883. A volte non manca una qualche femminilizzazione di Cristo, confuso colla memoria di san Sebastiano, di cui parlavo all'inizio, si veda sempre *La passione*, dove si accenna al «suo corpo di giovinetta», in *Poesie*, p. 388.

12. Basti citare l'epigramma *A un Papa*, ne *La religione del mio tempo*, coll'attacco senza eufemismi o mediazioni di sorta sferrato al disinteresse di Pio XII per i derelitti delle periferie romane. Questo antiepitaffio al papa morto si impenna nell'eloquente maledizione «non c'è stato un peccatore più grande di te», in P.P. PASOLINI, *A un Papa*, ne *La religione del mio tempo*, in *Poesie*, p. 1009. Ma anche altrove, specie ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, i versi grondano un profondo rancore verso questo stesso Dio. Così in *Hymnus ad nocturnum* «O immoto Dio che odio», in *Poesie*, p. 442 e ne *Il canto degli angeli* «Dio a cui non credo, non avrai pietà | di me: morto o impazzito il ladro ottiene | dalla Tua Grazia solo il tuo passato», in *Poesie*, p. 451, mentre in *Nocturno* si slancia in empiti nichilistici: «in questo cielo il Dio | che io non so né amo», in *Poesie*, p. 437. In *Madrigali a Dio* cade ogni eufemismo: «Idiota Dio, decreta | la mia disonestà | e se, onesto, Ti offendo sempre in ogni | mio atto, Tu svergognami. | (Tu ti lasci insultare [...] Sei l'insulto [...] Tu pretendi il digiuno, e io lo tomo, | Tu pretendi l'oblio e io non tremo | che di ricordi. Ecco perché la luce | Tua, ch'è in me, a Te non mi conduce.», in *Poesie*, pp. 485-487. Sino al *climax* della bestemmia esplicita, assaporata con foga tremolante: «Porco dio, sì, porco dio | E PORCO DIO», in *Appendici a L'italiano e ladro*, in *Poesie*, II, p. 833.

13. Giustamente Fernando Bandini nel suo *Saggio introduttivo*, osserva che «la figura materna è centrale in tutto il libro, spesso sacramentalmente vestita da Madonna», *Poesie*, p. XXI.

14. P.P. PASOLINI, *L'annunciazione*, ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, p. 409. Tant'è vero che Maria così risponde ai figli: «Angelo, il grembo | sarà candore. | Pei figli vergini | io sarò vergine», p. 410. E in *Litania*, appartenente al medesimo corpus poetico, di volta in volta riferite ad appozizioni quali «mater involata» e «Turrus eburnea», ecco quartine eloquenti: «Madre! Quel lume | è tanto puro | che la tua coscia | pare di neve. | Seni di avorio, | nidi di gigli, | non v'ha violato | mano di padre», pp. 412-413. In un altro passo, e specificamente ne *La nascita*, appartenente alle *Raccolte minori e inedite*, in *Poesie*, II, p. 651, lo scrittore arriva a immaginare la madre prima che diventi madre, nell'assenza dell'io filiale: «quel canto mi richiama al primo stato, | quand'ero nulla, quando di mia madre | non c'era che un'immagine fanciulla | a cantare qui intorno».

15. P.P. PASOLINI, *La realtà*, in *Poesia in forma di rosa*, in *Poesie*, p. 1102.

16. P.P. PASOLINI, *Poesie marxiste*, in *Poesie*, II, p. 917.

17. P.P. PASOLINI, *Bestia da stile*, in *Teatro*, p. 811.

18. SUBINI, *La necessità di morire*, pp. 16-17. Ma sulla circolazione dell'immagine nel cinema pasoliniano, pure G. POZZETTO, «Lo cerco dappertutto». *Cristo nei film di Pasolini*, Milano, 2007.

19. P.P. PASOLINI, *Affabulazione*, in *Teatro*, p. 512, in cui il padre supplica il figlio di ucciderlo: «Questo è il momento che io devo vederti nel tuo aspetto che fa paura per la virilità che si scatena: uccidi, uccidi il bambino che vuole vedere il tuo cazzo!». E poco prima, sempre il padre aveva ruminato sulla masturbazione del figlio, «quando il ragazzo si sente, nel pugno, un sesso di padre, ma privo del privilegio e del dovere di fecondare, come un grande albero senza ombra», *Teatro*, p. 507.

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

21. *Teatro*, p. 521.

22. *Teatro*, p. 517.

23. *Teatro*, p. 520. È questa quasi una filiazione dalla barocca *Illusion comique* di Corneille (anche lì un padre alla ricerca del figlio perduto, poi ritrovato morente nel gioco del palcoscenico, come attore), grazie al potere incantatorio della scena e dei suoi rapporti col sogno, si veda O. MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, 1969.

24. *Teatro*, p. 516 e p. 514. E poco prima si lamenta: «porta tutto il suo mistero», (p. 506) in quanto ancora ragazzo, non ancora uomo, forma in divenire cioè, metamorfica, grottesca nel senso bachtiniano, (M. BACHTIN, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, 1982) o battistiano, ovvero della figura umana antirinascentista. Per quest'ultimo aspetto, E. BATTISTI, *L'Antirinascentimento, con una appendice di manoscritti inediti*, Milano, 1962.

25. *Teatro*, pp. 492-493.

26. SUBINI, *La necessità di morire*, p. 19.

27. *Teatro*, p. 478.

28. *Teatro*, p. 481.

29. *Teatro*, pp. 477-478.

30. *Teatro*, p. 534. E in precedenza il padre ha modo di affermare perentorio: «solo nelle cose non ulteriormente | analizzabili, c'è il mistero», p. 528.

31. *Teatro*, p. 533.

32. *Teatro*, p. 472.

33. *Teatro*, p. 549.

34. *Teatro*, p. 548.

35. *Teatro*, p. 545.

36. *Teatro*, p. 542.

37. *Teatro*, p. 524.

38. Opportuno in tal senso M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, 2006. E dello stesso, opportuno pure *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2007.

39. P.P. PASOLINI, *Teorema*, in *Romanzi*, II, p. 896.

40. PASOLINI, *Teorema*, p. 905.

41. Ancora una volta, esplicito l'orizzonte demartiniano in cui si iscrive tale sequenza, in quanto per i contadini i miracoli sono reali, si veda SUBINI, *La necessità di morire*, p. 64.

42. PASOLINI, *Teorema*, p. 919.

43. PASOLINI, *Teorema*, p. 942.

44. PASOLINI, *Teorema*, p. 957.

45. PASOLINI, *Affabulazione*, p. 484.

46. P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, in *Poesie*, I, pp. 968-970.

47. PASOLINI, *Orgia*, in *Teatro*, p. 245.

48. PASOLINI, *Orgia*, p. 312: «Dentro una delle tante case di questo quartiere - o per lutto, o nevrosi, o noia del pomeriggio festivo - c'è stato finalmente un uomo che ha fatto buon uso della morte».

49. PASOLINI, *Orgia*, p. 268. Più avanti, la donna afferma che «In conclusione, la nostra realtà non è dunque quella che noi abbiamo espresso con le nostre parole: ma è quella che noi abbiamo espresso attraverso noi stessi, usando i nostri corpi come figure!» (p. 276).

50. PASOLINI, *Orgia*, pp. 289-290.

51. PASOLINI, *Orgia*, p. 257.

52. Devo questo spunto a RIMINI, *La ferita e l'assenza*, p. 215.

53. Scritto nel '47, prenderà poi revisionato nel '65 il titolo *Nel '46*. Si veda la nota relativa in *Teatro*, pp. 1139-1145.

54. *Nel '46!*: «Certo, ti piacerebbe morire così; ti piacerebbe che la morte fosse questo bello spettacolo: tutti qui ad ammirarti, mentre tu canti il canto del cigno, come Eleonora Duse», p. 226.

55. C'è chi ipotizza l'influenza del funambolico S.A.D.E. di Carmelo Bene, in scena nel 1964, su questo buffo epifonema del comico, si veda RIMINI, *La ferita e l'assenza*, p. 51.

56. PASOLINI, *Orgia*, p. 248.

57. P.P. PASOLINI, *I Turcs tal Friül*, in *Teatro*, p. 42.

58. PASOLINI, *I Turcs tal Friül*, p. 57.

59. PASOLINI, *I Turcs tal Friül*, pp. 68-69.

60. Si vedano in *Affabulazione* certi ritratti del barbaro, veicolati dalla metonimia filiale: «Ma questo biondo di questa zucca di mio figlio [...] è di un biondo che hanno solo certi marinai [...] magari per quell'oro mal tosato- o tenuto come un elmaccio barbarico a raggera sulla fronte- che pare callosa come le mani», p. 477, oppure «biondo di barbaro che gli cade come una solitaria sorgente sulla fronte- quella criniera infantile, sia quando è un po' polverosa, sia quando è pulita e cascante come seta», p. 506, o ancora «manipoli di ragazzi svizzeri o prussiani, coi toraci gonfi, gli occhi ancora invasati dal brusio che fanno i passi all'unisono sul selciato: essi sono nudi; o tutti nudi, o, davanti al sesso hanno una pezzuola (nera) che non ne nasconde né la forma né la grossezza», p. 543. Del resto, l'intera drammaturgia pasoliniana è penetrata da simili fisiognomie nordiche, spesso complementari a quelle scure, meridionali, presenti nella carrellata furiosa di teste e membri adolescenti nell'epopea del romanzo incompiuto *Petrolio*. Basti citare sempre *Orgia*, là dove emerge il ritratto ossimorico di «capelli biondi ridotti a un pulviscolo di steli-oppure un giovane bruno, con la bocca dell'arabo adolescente, cattivo, ma affettuoso come una madre», p. 290.

61. P.P. PASOLINI, *L'Italia*, ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in *Poesie*, p. 477.

62. P.P. PASOLINI, *Poesia con letteratura*, in *Diari*, p. 737.

63. P.P. PASOLINI, *L'alba meridionale*, in *Poesia in forma di rosa*, in *Poesie*, p. 1230.

64. PASOLINI, *L'alba meridionale*, p. 1232.

65. P.P. PASOLINI, *Calderón*, in *Teatro*, pp. 757-758.

66. PASOLINI, *Calderón*, p. 758.