

UCLA

Carte Italiane

Title

Borghesia, Rivoluzione, Potere: il '68 nel teatro di Pier Paolo Pasolini

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2j99h8gz>

Journal

Carte Italiane, 2(4)

ISSN

0737-9412

Author

Pera, Andrea

Publication Date

2008

DOI

10.5070/C924011353

Copyright Information

Copyright 2008 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Borghesia, Rivoluzione, Potere: il '68 nel teatro di Pier Paolo Pasolini

Andrea Pera

Università di Genova

Fra il 1967 e il 1968 una serie di proteste esplose nelle università italiane: vennero occupate l'Università Cattolica a Milano, palazzo Campana a Torino, diverse facoltà a Genova, Cagliari e Pavia. Migliaia di studenti organizzarono assemblee in cui rivendicavano il diritto ad un nuovo sistema educativo, contestandone l'obsolescenza e l'arretratezza. Proprio nel 1967 cominciava a circolare *Lettera ad una professoressa* di don Lorenzo Milani, rappresentante di punta delle diffuse chiazze di cattolicesimo dissenziente e 'rivoluzionario;' in quel libro il sacerdote di Barbiana cercava di affermare il concetto di diritto allo studio in termini che andassero oltre il censo e nascita. Ad alimentare il malcontento fu anche il desolante dibattito sulla riforma universitaria nell'autunno del 1967. Il progetto di legge n. 2314, il cosiddetto 'piano Gui,' modestissimo e timidissimo tentativo di riforma universitaria, venne ampiamente contestato. Ma non venne sconfitto dalle agitazioni studentesche: fu "affossato invece dall'indecoro e congiunto operare del conservatorismo politico e dei privilegi di casta"¹ di tutti quei deputati che erano contemporaneamente professori universitari potenti, i cosiddetti 'baroni.' Ma non fu solo la protesta verso provvedimenti politici e amministrativi che non potevano cambiare il quadro della situazione dell'università italiana: fu un'aria e che dalla *summer of love* di San Francisco volò verso l'Europa—Parigi, Milano, Berlino—che "ci deriva dalle comunicazioni di massa, che rendono vicino ogni evento del mondo: dalla rivolta all'università di Berkeley ai moti di Berlino Ovest, dalle guardie rosse di Canton al Vietnam."²

A tutto ciò si sarebbe intrecciata una straordinaria diffusione di forme di mobilitazione e di organizzazione 'dal basso' che non sembrarono risparmiare alcuna istituzione o strato sociale. L'immaginario collettivo fu colpito da questa forza in espansione e dalla sua capacità di propagarsi velocemente nella società oltre che da un'incredibile

comunanza nella simbologia e nell'ideologia, nei blocchi di riferimento sociali e internazionali. Queste non furono caratteristiche solamente italiane. Ciò che in Italia avrebbe alimentato il propagarsi negli anni a venire di questi moti di dissenso sarebbe stata una classe operaia che conobbe allora in Italia il suo momento di massima espansione e che sembrò raccogliere la sfida che le agitazioni studentesche avevano lanciato al Paese e alla 'società politica.'

I caratteri salienti della rivolta del '68 in Italia e nel mondo prendevano il via prima di tutto dalla vera e propria presa di coscienza di una contrapposizione generazionale, dal rifiuto di un sapere lontano dagli effettivi bisogni degli studenti e da un antiautoritarismo che investì imparzialmente autorità scolastiche, famiglie, clero, ceto politico e funzionari di pubblica sicurezza. Ma quello che più poteva colpire era "la giocosità che fece parlare Raymond Aron di *carnaval estudiantin*, [...] il forte spirito di amicizia e di spontaneità del collegamento fra gruppo e gruppo."³ Da una parte si potevano trovare leader e militanti prestigiosi cresciuti nei partiti storici e nelle organizzazioni studentesche, dall'altra giovani ancora privi di esperienze associative ma ansiosi di liberare la loro creatività oppressa dalla cappa delle gerarchie. Seppure per poco, fu singolarissimo il clima umano che si respirava con le occupazioni: nelle sale e nei corridoi delle facoltà, dove la gente dormiva nei sacchi a pelo, si suona la chitarra, si canta e si dipingono murali, si fa l'amore.

Da un lato si trovano parole d'ordine che si richiamano all'abbattimento del sistema borghese, all'antimperialismo e alla lotta contro l'università interpretata come elemento della produzione capitalistica. Le tesi della Sapienza, per esempio, presentate dagli studenti pisani al XVI Congresso dell'Unione goliardica Italiana, dichiarano che "il movimento studentesco ha come controparte la classe borghese dominante" e che "questo dominio di classe si manifesta in una serie di mediazioni" le quali "tuttavia sono espressione di un piano organico del capitale."⁴ Altri scritti, come il piccolo saggio *Potere e società* uscito dall'Istituto di Sociologia di Trento, si spingono ancora oltre e adoperando un linguaggio meno intinto di marxismo classico inseguono il miracolo di "un affratellamento e di un'insurrezione di tutti i dannati della terra."⁵

Dall'altra parte si trova una dimensione privata che esplose e diventa pubblica: questa generazione vive la dissoluzione di un'Italia arcaica e il profilarsi di un'Italia moderna. Questo inevitabilmente porta ad una critica verso genitori e anziani, latori di conformismo e di una concezione ristretta e tradizionale della famiglia:

Io sapevo che tutto volevo diventare tranne che mia mamma, ecco. Questo mi era assolutamente chiaro [...]. La più bella scritta nei muri della mia facoltà, lo ricordo in maniera nettissima, di tutte quelle che c'erano:—Voglio essere orfano. L'ho condivisa, l'ho fotografata, mi sono portata il manifesto a casa, era quella che mi piaceva di più: “voglio essere orfano.”⁶

D'altra parte non era difficile dissacrare i modelli di famiglia prevalenti, o antichi tabù o ipocrisie nel rapporto fra i sessi: alle ragazze, ad esempio, era ancora proibito entrare all'Università Cattolica in pantaloni e abiti senza maniche, ed erano riservati loro un giardino e un'aula studio vietati ai ragazzi. I cosiddetti benpensanti lanciavano moralistici allarmi su cosa potesse succedere durante le notti di occupazione, cioè, come aveva già detto Paolo Pietrangeli nella canzone *Contessa* del 1966, “che quella gentaglia rinchiusa là dentro di libero amore faceva professione.”

Oltre alla ribellione sociale furono anche gli anni di una rivoluzione che avrebbe cambiato i rapporti fra i sessi e l'approccio alla sessualità dei giovani italiani. Una testimonianza fra tante:

Il '68 mi colse all'archivio di Stato di Palermo [...]. Seppi lì—tra odore di muffa e arabeschi di tarne—che i miei compagni avevano occupato l'università. Mi fu detto di dibattiti appassionati e di conformi amori in sacco a pelo. Vergine matura ad alto rischio, pensai solo di aver perduto un'occasione propizia.⁷

Si cercava la rottura con una società che considerava ancora la convivenza e i rapporti prematrimoniali come qualcosa di cui era doveroso vergognarsi: ma la repressione sessuale era un aspetto non irrilevante nella società italiana.

Alla fine di febbraio del 1968 la cittadella universitaria di Roma venne occupata dagli studenti che in alcune facoltà come Lettere e Filosofia riuscirono ad ottenere da una parte dei professori la sperimentazione di una didattica alternativa (controcorsi, seminari autogestiti, esami di gruppo). Probabilmente aizzato dall'ala più intransigente del corpo accademico, che si scandalizza di fronte a tanto lassismo, il Rettore chiama la polizia e intima lo sgombero.

Mentre un corteo si avvia a protestare verso il Parlamento, la polizia lo blocca picchiando selvaggiamente; tutta la giornata e la sera, attorno all'Università difesa dalle camionette della polizia, l'inquietudine studentesca sale. Gli studenti ricorrono al sindacato, chiedono solidarietà, scioperi: si attendono una solidarietà immediata, che non avranno se non attraverso alcune precisazioni formali. L'indomani mattina si raccolgono a Piazza di Spagna, decisi a conquistare la Facoltà di Architettura isolata nei giardini di Villa Borghese e anch'essa presidiata: la polizia li carica, li insegue incautamente fra aiuole e cespugli, pesta ma viene pestata: 46 agenti sono ricoverati in ospedale, camionette e auto incendiate. È la guerra.⁸

O meglio, è quella che è passata alla storia come la "battaglia di Valle Giulia." Il giorno dopo vi sono le cariche della Polizia, scontri che si prolungano per ore, più di 250 fermi, moltissimi feriti e camionette incendiate.

Alla camera il ministro Taviani affermò, suscitando ampie proteste, che "la debolezza, l'incertezza delle forze dell'ordine fu una delle componenti del tramonto della democrazia e dell'avvento del fascismo." Il comportamento della polizia venne duramente condannato dall'onorevole socialista Codignola, oltre che dagli esponenti del PCI e del PSIUP, e addirittura da un comunicato cui aderirono anche il movimento giovanile della DC e le Acli: "la polizia ha agito con violenza inaudita contro gli studenti che cercavano di entrare nella facoltà."⁹

All'interno del fronte progressista, comprendendo in esso anche il mondo cattolico avanzato, uscì in prepotente controtendenza l'opinione di Pier Paolo Pasolini. Egli scrisse l'ormai famosa poesia *Il Pci ai giovani!* (*Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da un Apologo*)—apparsa per la prima volta sul numero 10 di *Nuovi Argomenti* nell'aprile-maggio 1968—che scatenò discussioni e polemiche durissime. Con questa polemica in versi Pasolini si pose criticamente rispetto al movimento studentesco. In particolare Pasolini si referiva agli incidenti di Valle Giulia a Roma tra studenti e forze dell'ordine:

È triste. La polemica contro
il PCI andava fatta nella prima metà
del decennio passato. Siete in ritardo, figli.

E non ha nessuna importanza se allora non eravate ancora nati...
 Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi
 quelli delle televisioni)
 vi leccano (come credo ancora si dica nel linguaggio
 delle Università) il culo. Io no, amici.
 Avete facce di figli di papà.
 Buona razza non mente.
 Avete lo stesso occhio cattivo.
 Siete paurosi, incerti, disperati
 (benissimo) ma sapete anche come essere
 prepotenti, ricattatori e sicuri:
 prerogative piccoloborghesi, amici.
 Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
 coi poliziotti,
 io simpatizzavo coi poliziotti!
 Perché i poliziotti sono figli di poveri.
 Vengono da periferie, contadine o urbane che siano.¹⁰

La stessa poesia fu pubblicata su *l'Espresso* del 16 giugno 1968 insieme al resoconto di una tavola rotonda battezzata, provocatoriamente, dai titolisti del settimanale *Studenti vi odio*.

Erano presenti alla tavola rotonda due studenti del movimento studentesco, Claudio Petruccioli, segretario nazionale della Federazione dei Giovani Comunisti Italiani e Vittorio Foa, segretario confederale della CGIL, oltre allo stesso Pasolini. A coordinare il dibattito il giornalista Nello Ajello.

I rappresentanti degli studenti non presero parte direttamente al dibattito perché “a parere del movimento studentesco, un discorso ed un’azione politica rivoluzionaria dovrebbero svolgersi non nella sede de *l'Espresso*, ma sulle barricate e nelle fabbriche occupate.” Foa sostenne di non gradire la poesia trovandola brutta ma rivelatrice del fatto che Pasolini aveva “una visione immobilistica della lotta di classe e del movimento operaio” e che non riusciva a comprendere studenti e operai perché non erano più quelli degli anni Cinquanta. Petruccioli sostenne che più che non capire la classe operaia, Pasolini la ignorasse, “perché nel pensiero di Pasolini la classe operaia non c’è e non c’è mai stata. C’è una divisione dell’umanità in ricchi e poveri, in gente che puzza o non puzza: è sintomatica in questo senso la parte della poesia dedicata ai poliziotti.”

Pasolini impostò la propria difesa sul fatto che la poesia fosse brutta, perché intenzionalmente non chiara. In essa “tutto è detto come tra virgolette” e il vero bersaglio della collera non erano tanto i giovani, quanto “quegli adulti, quei miei coetanei, che si ricreano una specie di verginità adulando i ragazzi.” In realtà comunque constatava che i giovani contestatori, “questi nobilissimi Pierini non vogliono accettare pedissequamente il sistema, pretendono di comandarlo.” E questo significa che

la borghesia si schiera nelle barricate contro se stessa, che i “figli di papà” si rivoltano contro i “papà.” La meta degli studenti non è più la rivoluzione ma la guerra civile. Ma, ripeto, la guerra civile è una guerra santa che la borghesia combatte contro se stessa... il piccolo-borghese non ha vissuto un’esperienza antiborghese, rivoluzionaria, ma sperimentato la vita neo-capitalistica, i problemi dell’industrializzazione totale. I giovani di oggi non si rendono conto di quanto sia repellente un piccolo-borghese di oggi...

Su questo spinoso argomento, rimandiamo comunque anche alle argomentazioni di Franco Fortini,¹¹ che furono altrettanto forti e convincenti. Egli affermò di non sentirsi sorpreso

[...] da questo articolo della *Pravda* scritto da Amendola e firmato da Pasolini [...]. Per te la lotta di classe è quasi sempre stata soltanto la lotta dei poveri contro i ricchi e i rapporti fra borghesia e proletariato soltanto un consueto conflitto di razionalità e irrazionalità. Le immagini di frustrazione, ambizione impotente, snobismi disperati e dissociazioni sessuali che attribuisce agli studenti figli di borghesi, sono miti convenzionali del piccolo-borghese su se stesso. Rimproverare agli studenti di volere riforme sotto veste verbale rivoluzionaria vuol dire non sapere che gli operai, anch’essi, conducono la lotta politica quasi sempre al coperto della forma sindacale (vedi Francia).¹²

Per la destra, fautrice di ‘ordine,’ fu facile la strumentalizzazione e l’utilizzo dei concetti espressi da Pasolini contro le lotte studentesche.

Ciò che Pasolini scrisse allora sollevò una marea di critiche e di polemiche che si riaffacciarono negli anni. Vedi quella di Giuliano

Ferrara—giovane comunista presente a Valle Giulia—che accusò Pasolini, trent'anni dopo, di difendere, con la scusa dei poliziotti, la sua posizione di intellettuale-faro per molta sinistra italiana.

La stessa presa di posizione di Pasolini, del resto, non nasceva da un sentimento di solidarietà con i poliziotti. In quella condanna degli studenti non c'era nessuna poetica. Pasolini, semplicemente, aveva visto quel che succedeva in Francia dove i giovani davano delle vecchie barbe all'intelligenza di sinistra. E, in modo astuto, cercava di contrastare una generazione ambiziosa che gli avrebbe tolto spazio.¹³

Alle provocazioni di Ferrara rispose un amico di Pasolini, Enzo Siciliano, scrittore e critico letterario.

Pasolini, alla luce di questa ottica, ne esce fuori come un furbastro o un malandrino: uno che 'semplicemente' mette a ferro e fuoco il giornalismo e le lettere italiane difendendo i poliziotti, 'figli dei poveri,' contro gli studenti, 'figli di papà' perché temeva che questi ultimi gli rubassero 'spazio.' Pasolini ha voluto deliberatamente provocare gli studenti di allora, 'l'ultima generazione degli operai e dei contadini.' Pasolini temeva con ragione l' 'entropia borghese' ('la borghesia sta diventando la condizione umana'); e aggiungeva che 'chi è nato in questa entropia, non può in nessun modo, metafisicamente, esserne fuori.' Di qui la provocazione ai giovani, proprio agli studenti ('in che altro modo mettermi in rapporto con loro, se non così?').¹⁴

Bisogna però ricordare che in Pasolini le mediazioni tra la poetica e la concezione politica quasi non esistono. La prima è come se fosse per intero trasportata nella seconda. Sul piano artistico, queste riflessioni ebbero molta importanza su un'esperienza che Pier Paolo Pasolini stava compiendo in quegli anni, cioè la scrittura di sei tragedie in versi che in quel momento sostituivano la produzione poetica, che, per stessa ammissione dell'autore, aveva esaurito una sua prima fase.

Anche nel teatro egli vedeva non la nascita di espressioni artistiche 'rivoluzionarie' cioè realmente alternative alla Borghesia, ma solo esperienze rappresentative di un'altra faccia della civiltà borghese,

analogamente a ciò che accadeva ai 'figli di papà' contro i loro papà. Una delle sintesi teoriche di questa riflessione è da considerarsi il *Manifesto per un nuovo teatro*, uscito su *Nuovi argomenti* nel gennaio-marzo 1968.

In esso Pasolini, teorizza il teatro di Parola, i cui destinatari "non saranno i borghesi che formano generalmente il pubblico teatrale: ma saranno invece i gruppi avanzati della borghesia."¹⁵

Intendendo questi ultimi come "le poche migliaia di intellettuali di ogni città il cui interesse culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma reale."¹⁶ Esso si oppone al 'teatro della Chiacchiera' (definizione mutuata da Moravia) cioè al teatro borghese e al 'teatro del Gesto o dell'Urlo' antiborghese che "contesta il primo radendone al suolo le strutture naturalistiche e sconsacrandone i testi: ma di cui non può abolire il dato fondamentale, cioè l'*azione scenica* (che esso porta, anzi, all'esaltazione)."¹⁷

Le idee di Pasolini sul teatro si collocano all'interno del processo intellettuale caratteristico dell'ultima parte della sua vita. Di fronte alle semplificatorie contrapposizioni tra cultura borghese e dell'establishment e controcultura, Pasolini pensa che sia "il teatro della Chiacchiera che il teatro del Gesto o dell'Urlo (5) sono due prodotti di una stessa civiltà borghese."¹⁸

Il primo è un rituale dove la borghesia si rispecchia, più o meno idealizzandosi, comunque sempre riconoscendosi. Il secondo è un rituale in cui la borghesia (ripristinando attraverso la propria cultura antiborghese la purezza di un teatro religioso), da una parte si riconosce in quanto produttrice dello stesso (per ragioni culturali), dall'altra prova il piacere della provocazione, della condanna e dello scandalo (attraverso cui, infine, non ottiene che la conferma delle proprie convinzioni).¹⁹

Pasolini si pone su una terza via: egli vedeva nei due tipi di teatro due facce di una stessa medaglia, ovvero il teatro (e non solo) che si poneva 'contro' l'establishment in realtà come dialettica interna (e non esterna, e dunque di rottura reale con quell'altro teatro) al teatro borghese. La terza via pasoliniana si pone in consonanza, anche se su strade diverse, con una ricerca culturale e ideologica che è nella cultura italiana in quegli anni e che nel panorama europeo è stata tra i tentativi più interessanti degli anni '60-70.

Il nuovo teatro “non nasconde (con candore neofitico) di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione moderna del teatro rinascimentale e di Shakespeare.”²⁰

La borghesia—insieme alla sua prima rivoluzione, la rivoluzione protestante—ha creato invece un nuovo tipo di teatro (la cui storia comincia forse col teatro dell'arte, ma certamente col teatro elisabettiano e il teatro del periodo d'oro spagnolo, e giunge fino a noi). Nel teatro inventato dalla borghesia (subito realistico, ironico, avventuroso, d'evasione, e, come diremmo oggi qualunquista—anche se si tratta di Shakespeare o di Calderón). (ibid. 729)

È un momento, la seconda metà degli anni '60, in cui molto problematicamente si pone per lui, nel cinema, il problema del destinatario. Al 'popolo' subentrava la 'massa,' un indistinto pubblico piccolo-borghese 'Il teatro di Parola' rinuncia a questo destinatario: il suo pubblico è costituito dai gruppi avanzati della borghesia (gli intellettuali) e, attraverso di essi, la classe operaia. Egli stesso scrive nel *Manifesto* di leggere i commi 15 e 16 come fondamentali.

15) Sarà possibile una coincidenza, pratica, tra destinatari e spettatori?

Noi crediamo che ormai in Italia, i gruppi culturali avanzati della borghesia possano formare anche numericamente un pubblico, producendo quindi praticamente un proprio teatro: il teatro di Parola viene a costituire dunque, nel rapporto tra autore e spettatore, un fatto del tutto nuovo nella storia del teatro.

E ciò per le seguenti ragioni:

a) il teatro di Parola è—come abbiamo visto—un teatro reso possibile, richiesto e fruito nella cerchia strettamente culturale dei gruppi avanzati di una borghesia.

b) esso rappresenta, di conseguenza, l'unica strada per la rinascita del teatro in una nazione in cui la borghesia è incapace di produrre un teatro che non sia provinciale e accademico, e la cui classe operaia è assolutamente estranea a questo problema (e quindi la sua possibilità di produrre nel proprio ambito un teatro è soltanto teorica: teorica e *retorica*,

come dimostrano tutti i tentativi di “teatro popolare” che ha cercato di raggiungere direttamente la classe operaia).

c) il teatro di Parola—che, come abbiamo visto, scavalca ogni possibile rapporto con la borghesia, e si rivolge solo ai gruppi culturali avanzati—è il solo che possa raggiungere, non per partito preso o retorica, ma realisticamente, la classe operaia. *Essa è infatti unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati.* È questa una nozione tradizionale e ineliminabile dell’ideologia marxista e su cui sia gli eretici che gli ortodossi non possono non essere d’accordo, come su un fatto naturale.

16) Non fraintendete. Non è un operaismo dogmatico, stalinista, togliattiano, o comunque conformista, che viene qui rievocato.

Viene rievocata piuttosto la grande illusione di Majakowsky, di Esenin, e degli altri commoventi e grandi giovani che hanno operato con loro in quel tempo. Ad essi è idealmente dedicato il nostro nuovo teatro. Niente operaismo ufficiale, dunque: anche se il teatro di Parola andrà coi suoi testi (*senza scene, costumi, musicchette, magnetofoni e mimica*) nelle fabbriche e nei circoli culturali comunisti, magari in stanzoni con le bandiere rosse del ’45.²¹

Il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo pubblico. Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano, ecc.: il suo unico interesse è l’interesse culturale, comune all’autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un “rito culturale.”

Sulla sua attività teatrale Pasolini ebbe modo di parlare in un’intervista all’italianista francese Jean Michel Gardair pubblicata il 13 novembre 1971 dal *Corriere del Tirreno*.

Nel ’65 ho avuto l’unica malattia della mia vita: un’ulcera abbastanza grave che mi ha tenuto a letto per un mese. Durante la prima convalescenza ho letto Platone ed è stato questo che mi ha spinto a desiderare di scrivere attraverso

personaggi. Inoltre, in quel momento avevo esaurito una mia prima fase poetica e da tempo non scrivevo più poesie in versi, probabilmente avevo bisogno di un pretesto, di interposte persone, cioè di personaggi per scrivere versi.

E aggiungeva:

Ho scritto queste sei tragedie in pochissimo tempo. Ho cominciato a scriverle nel 1965 e praticamente le ho finite nel 1965. Soltanto che non le ho finite. Non ho finito di limarle, di correggerle, tutto quello che si fa su una prima stesura. Alcune sono interamente scritte, tranne qualche scena ancora da aggiungere. Nel frattempo sono diventate un po' meno attuali, ma ora le do come cose *postume*.

In *Orgia*, che è il primo campione offerto al pubblico, se dovessimo guardare la storia in sé, dovremmo constatare la semplicità, se non la povertà della trama. Essa è il racconto dei tentativi di trasgressione di due coniugi piccolo borghesi della Pianura Padana durante la Pasqua. Delle angosce che spingono la Donna a reincarnare contemporaneamente il mito di Medea—che uccide i figli—

Ma non sarò sola, perché—prima ancora—
qui dentro, dentro questa casa—nel silenzio
dei primi sonni—avrò guadagnato la stanza dei bambini.
Essi dunque saranno con me a farmi compagnia.

Non saranno due compagni vivi, però, ma due compagni morti.
Infatti prima di guadagnare la loro cameretta,
andrò a prendere un coltello, nella cucina, di qua.
Ed è quello che, muovendo i passi, mi accingo a fare.
(*muove qualche passo*)
Ecco tutto!
Si dirà: è morta per un alito d'aria.²²

e di Ofelia che si lascia andare tra le acque del fiume:

C'è un fiume che scorre in un pianura, qui vicino. [...]
Starò un momento su quella riva dei primi giugno;

poi scomparirò, nell'acqua, resa, così, tragica
ma ben presto intenta solo a correre via.²³

Rimasto solo, l'Uomo, invita una Ragazza a casa sua, la fa spogliare e la sevizia. Poi si impossessa dei suoi abiti e si suicida.

Le parti essenziali sono il prologo in cui l'Uomo—morto da poco—penzola da una corda “stranamente vestito” e getta lo sguardo indietro come in un flash-back. Di quell'uomo sappiamo che

Non è stato né un poeta, né un pazzo,
né un miserabile, né un drogato.
Ed è stato, con tutti gli altri, *dalla parte del potere*.²⁴

Appartiene al potere anche chi accetta di essere un uomo tranquillo,
anonimo,

stimato detentore anche di una minima parte di potere,
vuole, con istinto animale, che l'esistenza e l'altrui
sia grigia, senza scelte senza passioni.

Nell'orbita del potere c'è dunque la libertà
(che è la libertà più vera: la stessa degli animali!)
di chi non ha urti con la propria esistenza.²⁵

Ma anche un uomo Diverso che si è chiesto come ha potuto vivere in
pace dalla parte dell'ordine nascondendo a se stesso e agli altri la Sua
Diversità.

Io, per quanto concerne la mia coscienza,
l'ho dunque accettato, il mondo!
Io, ho chinato la testa!
Ma la larva bambina—e l'uomo
che poi ne è stato servo—
volevano altrimenti.²⁶

La dialettica individuo-società, anzi individuo-Potere “si propone come il nucleo tematico centrale di *Orgia* e, di seguito, dell'intero teatro pasoliniano.”²⁷ L'uomo ha esaminato, capito, accettato la sua Diversità solo pochi minuti prima di morire: per il tempo necessario a togliersi la vita.

Nel trionfo della borghesia e nel conseguente annullamento di ogni alterità da parte del Potere si possono avere tre reazioni:

Asservirsi all'autorità, scomparire senza mettere in discussione l'omologazione, oppure affermare una Diversità. Per trasformare quella del diverso da semplice reazione al potere a vera e propria 'rivoluzione' non ci si può però limitare allo stravolgimento di funzione degli oggetti attraverso un clamoroso suicidio in abiti femminili: clamoroso ma inutile perché questa rivoluzione non avrà successo.²⁸

Calderón è stato l'unico dramma teatrale pubblicato in vita da Pier Paolo Pasolini (presso Garzanti di Milano). Pasolini si richiama al grande tragediografo spagnolo del Siglo de Oro Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) e alla *Vida es sueño*, considerato il suo capolavoro. I personaggi si chiamano, come nell'opera calderoniana, Basilio, Sigismondo, Rosaura, ma la trama è diversa. Il dramma è ambientato in Spagna, ma nella Spagna franchista del 1967, e si sviluppa, rispetto alla trama, in tre sogni successivi, in tre ambienti: aristocratico, proletario, medioborghese. È soprattutto una parabola sull'impossibilità di evadere dalla propria condizione sociale.

La protagonista è Rosaura che attraverso il sogno tenta di infrangere e sottrarsi al clima soffocante in cui vive. Ma la diversità di Rosaura, il suo essere donna, madre, figlia, e il suo puerile tentativo di fuga non porteranno a nulla, perché il Potere la spingerà a obbedire senza essere obbediente.

Nel primo sogno Rosaura si innamora di Sigismondo, un ex-amante della madre che scoprirà essere suo padre; nel secondo, da prostituta, si innamora di Pablito, un ragazzo che scoprirà essere suo figlio, anche se ciò non sarà sufficiente a spegnere la sua passione; nel terzo è una moglie rassegnata al proprio destino, preda di deliri ed afasia, finché non si innamora di Enrique, un diciannovenne studente rivoluzionario.

Basandosi sulla *Vita è un sogno* in cui un padre rende a piacimento re, schiavo o ribelle il figlio, storia che diventa perfetta per poter rappresentare le nuove tensioni generazionali di quegli anni, Pasolini costruisce la tragedia del potere che manovra gli elementi di trasgressione interni alla propria classe borghese. Tuttavia si discosta dal modello calderoniano: se il drammaturgo spagnolo gioca modernamente col

relativismo della realtà e dunque con l'assolutezza della percezione, Pasolini imposta la sua tragedia sull'assolutezza della realtà borghese che genera un relativismo di percezione. La reale trasgressione è piuttosto nei risvegli di Rosaura che indicano rispettivamente un amore diverso (per il vecchio Sigismondo), la consapevolezza di questa diversità (con la conoscenza di altre realtà anormali come l'omosessualità di Pablo) e infine la distruzione del mezzo borghese della parola, che Pasolini esprime nei discorsi surreali e nell'afasia del protagonista.²⁹

Calderón si chiude con un'ultima incarnazione di Rosaura in uno "scheletro bianco quasi senza più capelli, nella cuccia,"³⁰ lo scheletro vivente di una vittima delle SS naziste, nello stesso salone di reggia de *Las meninas* di Velasquez trasformato in lager, mentre irrompe il coro degli operai comunisti in veste di salvatori. Ma anche l'arrivo dell'esercito operaio e bolscevico, simbolo di liberazione e uguaglianza, è solo un sogno che prelude ad un'altra tragedia, quella stalinista. La stella polare della Rivoluzione proletaria si rivelerà solo e soltanto un'illusione, così come nelle parole del consorte di Rosaura, Basilio:

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 essere anche realtà.
 Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio:
 esso è un sogno, nient'altro che un sogno.³¹

Il tema della diversità è dunque ricorrente in tutti i sogni, alla luce di un amore diverso e quindi immorale: la passione per il padre, per il proprio figlio o nella proiezione di un figlio (nell'ultimo sogno lo studente Enrique).

Pasolini stesso, certo che *Calderón* fosse una delle sue più sicure riuscite formali, si spinge addirittura a recensire da sé l'opera:

In tutti e tre i suoi risvegli, Rosaura si trova in una dimensione occupata interamente dal senso del Potere. Il nostro

primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna. [...] Il Potere in Calderón si chiama Basilio (Basileus), ed ha connotati cangianti: nella prima parte è Re e Padre (appare nello specchio—con l'Autore!!—come nel quadro de *Las meniñas*), ed è organizzato classicamente: la propria coscienza di sé—fascista—non ha un'incrinatura, un'incertezza. Nella seconda parte—quando Rosaura si risveglia “povera,” sottoproletaria in un villaggio di baracche—Basilio diviene un'astrazione quasi celeste (sta nello stanzone de *Las meniñas* vuoto, come sospeso nel cosmo: e da lì invia i suoi sicari sulla terra); infine, nella terza parte, è il marito piccolo-borghese, beppensante, non fascista ma peggio che fascista.³²

Così lo speaker si esprime all'inizio dell'opera, e nel segno della diversità si svilupperà *Calderón*. Il potere non perdona le persone malate e piene di dolore, o meglio, le accetta ma soltanto se da 'semivuoti' si riempiranno del bene borghese.

Solo le persone sane e senza dolore possono vivere rivolte verso il futuro! Le altre—malate e piene di dolore—sono lì, a mezza strada, senza certezze, senza convinzioni e magari tuttora, almeno in parte, vittime del conformismo e dei dogmi di una storia ancora più vecchia, contro cui hanno tanto combattuto: e, se poi partecipano alle nuove lotte, lo fanno senza fiducia, senza ottimismo, e con le bandiere che penzolano come stracci. Così, almeno, in questa nottata del 1967.³³

La recensione di Pasolini alla sua stessa opera nasce anche dall'esigenza di rispondere alla giovane Nuova Sinistra (che giudicò *Calderón*, dal punto di vista politico, di una rilevanza nulla).

La parte che più di tutte ha creato frizione fra il poeta e i giovani contestatori è sicuramente l'episodio XIV in cui Enrique, lo studente contestatore, entra nella casa borghese di Basilio e Rosaura. Presentatosi anch'egli come borghese, comincia a flirtare con la padrona di casa, addormentandosi infine insieme a lei. Il marito si sente in tal maniera sostituito e tradito dal borghese più giovane:

Ehi, signor Enrique! Signor Enrique!
 Questa poi! Si è addormentato anche lui!
 E come se la dorme di gusto!
 Eccoli, uno di qua e una di là, abbandonati nel sonno del giusto.
 E io solo nella veglia, marito, reso cornuto dal sonno.³⁴

Così facendo “Pasolini ripropone con felice originalità il classico triangolo borghese lui—lei—l’altro che codifica il trionfo delle regole sessuali, in cui lo studente contestatore, non è altro che uno dei tre vertici del triangolo.”³⁵

Per questo personaggio l’autore pare ispirarsi ad Adriano Sofri, leader di Lotta Continua, ma il ritratto che ne fa è tutt’altro che lusinghiero: lo descrive come borghese, lontano dalla massa operaia che contatterà, dice, in seguito; uno pronto a ‘volere (balestrinariamente) tutto,’ secondo l’Immaginazione, pronto a rifiutare qualunque padre, foss’esso anche comunista o operaio.

Alle punzecchiature di Basilio, Enrique risponde:

Se mi dite che la nostra lotta non è unitaria
 e che gli operai non sono al nostro fianco,
 un sorriso m’illumina paziente: lo so bene che è vero,
 ma io sono oltre questa verità. E così se mi dicono
 che in fondo anche un povero poliziotto adolescente
 venuto dal sottoproletariato dell’Andalusia
 è politicamente più puro di me, anche in tal caso sorrido
 con pazienza: oltre il vicino limite
 di questa che è un’indubitabile realtà, ci aspetta
 un nuovo spazio, a cui, stremati ma soddisfatti,
 approderemo: date tempo al tempo!³⁶

È grazie alla sua presenza e alla sua ideologia rivoluzionaria che Pasolini può avviarsi alla conclusione di *Calderón* con un piccante finale degno di Feydeau. Il *vaudeville* neutralizza efficacemente le velleità della contestazione riconducendole—come nella poesia il *PCI ai giovani!*—a una mera necessità di ricambio generazionale e appiattendolo potenti e rivoluzionari in una sostanziale uniformità.

Affabulazione è forse il più noto tra i drammi in versi di Pasolini, ripreso anche in epoca più recente da Vittorio Gassman. Narra di un padre, un industriale lombardo, che, durante un sogno angoscioso, si

affaccia su un precipizio nel quale è destinata a finire una famiglia vissuta fino a quel momento nella tranquilla quiete di una stabilità borghese. Sommerso in un sonno semplice e terribile, che in qualche modo sembra riportarlo bambino, prova un'inattesa e lacerante attrazione per il figlio. Ma il figlio gli si sottrae, gli si ribella. Il padre immagina di farsi vedere dal figlio mentre si congiunge con la moglie-madre; si esibisce dinanzi a lui in un atto di masturbazione; finalmente lo implora di mostrargli il suo sesso. Il figlio inorridito lo ferisce e fugge a casa. Il padre lo raggiunge e dopo aver spiato un incontro d'amore con una ragazza, lo uccide. Dopo vent'anni di carcere finirà vagabondo e mendicante su un vagone abbandonato, mentre si interroga sul mistero della sua esistenza.

Ancora un sogno, un apparizione ad aprire la scena, stavolta incarnata dall'ombra di Sofocle che tenterà di tradurre coerentemente le nostre contraddizioni e due miti contigui, quello di Crono divoratore dei propri figli e quello di Edipo patricida.

Colui che vi parla è l'ombra di Sofocle.
 Sono qui arbitrariamente destinato a inaugurare
 un 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.
 Ci dovrete fare l'orecchio.
 Basta. Quanto al resto,
 seguirete come potrete le vicende un po' indecenti
 di questa tragedia che finisce ma non comincia –
 fino al momento in cui riapparirà la mia ombra.
 A quel momento le cose cambieranno;
 e questi versi avranno una loro grazia,
 dovuta, stavolta, a una certa loro oggettività.³⁷

Pasolini ribalta a ritroso il mito di Edipo in quello di Crono e "reincarna il Potere in un padre che si mimetizza attraverso un rovesciamento di posizioni,"³⁸

Migliaia di figli sono uccisi dai padri: mentre,
 ogni tanto, un padre è ucciso dal figlio—ciò è noto.
 Ma come avviene l'assassinio dei figli da parte

dei padri? Per mezzo di prigioni, di trincee, di campi
di concentramento, di città bombardate.³⁹

In questa affermazione c'è tutta l'impossibilità della riduzione del conflitto padre-figlio al rapporto edipico e alla vulgata psicoanalitica. I figli, nella pratica vengono massacrati dai padri con gli strumenti della prevaricazione del Potere.

Dinanzi al figlio adolescente già adulto, indecente e puro, "davanti al suo 'membro, fresco, umile, assetato,' che 'scandalizza per se stesso,' il Potere è come messo in scompiglio: uccide sì, ma si confessa perduto 'in un'oasi di dimenticato dolore.'"⁴⁰

Come avviene invece l'assassinio dei padri da parte
dei figli? Per mezzo della crescita di un corpo innocente,
che è lì, nuovo venuto nella vecchia città e, in fondo,
non chiederebbe altro che d'esservi ammesso.
Egli, il figlio, getta nella lotta contro il padre
—che è sempre il padre a cominciare—
il suo corpo, nient'altro che il suo corpo.
Lo fa con un odio pieno di purezza, oppure
con la stessa distaccata e ironica dolcezza
con cui ora tu avanzi, con questa donna, i tuoi diritti.⁴¹

Al padre, insidiato dalla sessualità pura e minacciosa del figlio che cresce per sostituirlo nel mondo, sia in termini di Potere sessuale che economico, nonostante appartengano alla stessa razza borghese—non rimane che ucciderlo, poiché sapeva cose che erano una novità tanto grande.

Eppure il Padre Potente era tanto affascinato dalla novità da voler decifrare ciò che non capisce: ne vuole essere posseduto, anzi ucciso. Ma non comprendendolo alla fine deve impossessarsene con l'omicidio, perdendo tutto quello che aveva in termini di status sociale.

Il padre, ormai barbone, riflette sulla vicenda:

[...] Lo strano è
che mio figlio pareva sapere da sempre tutte queste cose
che per me erano una novità tanto grande.
E questo sapere gli dava dei diritti,
e questi diritti il mistero...
Tu lo sai, vero, Cacarella, ma riassumiamolo: i padri

vogliono fare morire i figli (per questo li mandano in guerra) mentre i figli vogliono uccidere i padri (per questo, per esempio, protestano contro la guerra, e disprezzano, pieni di fierezza, la società dei vecchi che la vuole). Ebbene io, anziché voler uccidere mio figlio... volevo esserne ucciso!!⁴²

Del resto, proprio il ribaltamento 'ironico' è la struttura tematica e formale anche della tragedia pasoliniana: il rapporto generazionale è osservato dal punto di vista del padre; il padre non vuole uccidere ma essere ucciso; il padre diventa figlio del figlio, la cui uccisione si configura come 'regicidio'; e così via. L'ombra di Sofocle in questo caso sembra più essere un riferimento alle *Tachinie*—che mettono in scena il ribaltamento di Eracle da invincibile eroe a uomo in agonia, più intensa per la presenza del figlio al quale si rivolge per chiedere la morte—piuttosto che all'*Edipo Re*.

La stessa vulgata psicanalitica viene derisa nella scena della critica a Freud e Jung fatta dalla Negromante, indicando la necessità nel non congelare nell'esclusività dei termini del processo edipico la questione dei rapporti generazionali.

NEGROMANTE

Mi meraviglio molto: questa è un parte
che sia Freud che Jung hanno trascurato.
Infatti, quelli che vedo qui sono tutti padri.

PADRE

Perché, le pare che Freud e Jung
non si siano occupati dei padri?

NEGROMANTE

Sì, ma quando questi padri erano figli.

PADRE

È vero che io son per mio figlio, padre.
Ma io per me stesso sono un figlio.

NEGROMANTE

Eh già, ci sarà qualche nonno da qualche parte.⁴³

Dopo aver in qualche modo celebrato il ‘funerale di Ercole’ Pasolini, rievoca il mito di Pilade nell’omonima tragedia, “non un dramma ‘dialettico’ contro il Potere quanto epico-lirico sul Potere.”⁴⁴

La scena si apre immediatamente dopo l’uccisione di Egisto e Clitemnestra con il popolo di Argo in attesa di nuove autorità.

I corpi di Clitemnestra e di Egisto
sono rimasti per molti giorni
qui nella piazza, sotto il sole.
Li abbiamo guardati, abbiamo ricordato
il nostro passato, l’antico regime.
Il filo di sangue che usciva
dalle loro bocche di morti
si è pian piano annerito; gli occhi
di quelle loro teste bianche di polvere
hanno perduto piano piano ogni luce.⁴⁵

Pasolini propone il mito di Pilade come consustanziale alla storia italiana del secondo ‘900, fin dall’inizio, “in cui i versi del coro sulla fine di Egisto e Clitemnestra rievocano senza equivoci la morte di Mussolini e di Claretta Petacci impostando fin da subito il parallelo con la recente storia italiana.”⁴⁶

Oreste illuminato da Atena, la rappresentante della Ragione “che sa solo la realtà / ciò che essa sa il mondo è” decide di cambiare le istituzioni della città, contro il parere della sorella Elettra, a favore del ripristino della tirannide. Pilade viene incaricato di organizzare le elezioni, perché tutto sia chiaro, perché, parlando di Atena,

La sua ora non è l’alba o il crepuscolo,
ma il cuore del giorno, e il suo culto
non richiede santuari appartati nei campi:
i suoi luoghi sono piuttosto i mercati, le piazze,
le banche, le scuole, gli stadi, i porti,
le fabbriche. I giovani la conoscono più di noi.
È tra la folla, è alla luce
che essa si presenta.⁴⁷

Così come avvenne nell’immediato dopoguerra in Italia, nel secondo episodio siamo informati del benessere economico che sta dando nuovo

vigore ad Argo nonostante le Eumenidi, relegate sulle montagne come divinità benigne, stiano tornando a trasformarsi in terribili Furie. Pilade accusa Oreste di aver voluto introdurre la Ragione senza essersi preoccupato di comprendere la tradizione; il Coro accenna alla scandalosa diversità di Pilade che viene processato per le sue eresie e condannato all'esilio.

Pilade, lui, l'obbediente,
 il silenzioso, il discreto,
 [...] è diventato la ragione dello scandalo?
 È lui la Diversità fatta carne,
 venuta a fondare nella città
 una matrice di tradimenti e di nuove realtà?
 A mettere in dubbio l'ordine, ormai santo,
 in cui viviamo nel segno della più pura Divinità?⁴⁸

Sui monti dove Pilade sta organizzando la resistenza, le Eumenidi gli profetizzano che avrà la vittoria in pugno ma che sarà sconfitto. Oreste si sente minacciato dalla doppia resistenza: quella contadina di Pilade e quella reazionaria di Elettra, così stringe un'alleanza con la sorella a cui promette la compartecipazione e il rientro del culto delle Furie. Atena appare ad Oreste per predire il futuro che nascerà dalla nuova alleanza. Nel sesto episodio Pilade è arrivato sotto le mura di Argo e rifiuta la proposta di pace di Oreste. Nel cimitero Pilade si scopre prepotentemente innamorato di Elettra e la bacia. Le Eumenidi entrano trionfalmente in città e il nuovo benessere, una nuova rivoluzione in cui l'eguaglianza è data dalla prospettiva della ricchezza, provoca lo sfaldamento dell'esercito di Pilade.

Nell'epilogo egli rimane solo con un Vecchio ed un Ragazzo. A lui non rimane che un'amara solitudine e un'ultima protesta: porsi fuori dalla Ragione

Mi sono liberato di te, invece, sappilo
 nello stesso momento in cui ho compreso soltanto questo:
 TU, LA RAGIONE, SEI SEMPRE E SOLTANTO
 CONSOLATRICE⁴⁹

e essere accusato di "usare la Non ragione contro la Ragione" come "hanno fatto i poeti e gli assassini dell'epoca appena trascorsa."⁵⁰

La parabola indica chiaramente che anche i regimi democratici del dopoguerra hanno dovuto in qualche modo venire a patti con ciò che c'era prima: la Ragione ed il Progresso democratico-borghesi hanno stretto un patto—come Oreste ed Elettra—di continuità con gli eredi della tirannide al solo fine del mantenimento del Potere. A chi—come Pilade, e come in parte Pasolini—rimpiange un mondo in cui la tradizione possa svolgere ancora un ruolo, viene rinfacciata la nostalgia di un mondo agreste e 'reazionario,' e rimane il pessimismo della Diversità e il ritiro apocalittico da un mondo che vede il trionfo consolatorio del neocapitalismo. In esso vi è una riscoperta dell'opera e della vicenda biografica di Ezra Pound, schiacciato dall'incomprensione per la sua avventata e delirante adesione al fascismo. In esso Pasolini vede che il "richiamo etico della tradizione enunciato da Pound in netta controtendenza rispetto al progressismo sia della Borghesia e del Capitalismo, sia del Socialismo e del Comunismo, non può non generare una avversione diffusa e senza appello."⁵¹ Pilade, che—come i poeti e gli assassini della passata generazione—vuole passare ad usare la Non-Ragione, è ciò che può essere collegato esplicitamente a Pound.

Porcile—diviso in undici episodi—prende il via il 21 marzo 1967. È il venticinquesimo compleanno di Julian Klotz, rampollo dell'alta borghesia tedesca: egli parla con Ida, esprimendo la sua incapacità di comprendere se stesso ("E IO NON SO CHI SONO, urrà./ Parleremo come tra pazzi, urrà./ TU MI AMI E IO NON TI AMO, urrà."⁵²). Alcuni mesi dopo Ida cerca di convincere Julian a partecipare alla prima marcia per la pace a Berlino. Ma Julian dichiara di non avere opinioni (anzi, di non voler "andare a fare il buffone con dei cartelli / che oppongono terrorismo di giovani borghesi / a terrorismo di vecchi borghesi?"⁵³) e non vuol dire ad Ida cosa farà durante la sua assenza. Nel terzo episodio il padre e la madre di Julian—una coppia alto borghese rappresentante della continuità del Potere in Germania nonostante il passaggio dal regime nazista alla democrazia

I tempi di Grosz e di Brecht non sono affatto passati.

E io avrei potuto essere benissimo disegnato da Grosz
sotto forma di grosso maiale, e tu di una grossa
maiala: a tavola, naturalmente, io col culo
di una segretaria sulle ginocchia, e tu
con l'affare dell'autista in mano.

E Brecht potrebbe benissimo, buonanima, farci fare
la parte dei cattivi in una pièce dove i poveri sono buoni.⁵⁴

Commentano la decisione del figlio di non partecipare alla marcia: il Padre non capisce se è con o contro di Lui.

È con me o contro di me?

[...]

E allora? Julian?

Cosa aspetta a ingrassare come un maiale?

Cosa aspetta a fare regali ai poveri

facendo loro un balletto tirolese?

Oppure ... cosa aspetta a dare del maiale a me?⁵⁵

Dall'agosto della marcia Julian giace in catalessi: Ida e la madre non sono riusciti a sapere di chi Julian sia innamorato.

Intanto il signor Klotz sta cercando di incastrare—attraverso l'operato del detective Hans Guenter—il signor Herditze, suo concorrente: scopre che in realtà è un suo vecchio compagno di studi di nome Hirt che durante la guerra si era dato a ricerche mediche criminali sugli Ebrei e che poi aveva fatto perdere le sue tracce sottoponendosi alla plastica facciale. Herditze confessa al Padre la propria escalation economica, ma anche di conoscere il segreto di Julian: egli si accoppia con i maiali.

Per dirla con il signor Klotz, essendo arrivati "al punto in cui pare che per lei sia impossibile dire, e per me ascoltare"⁵⁶ nessuno dei due può più ricattare l'altro: non resta altro che non affrontarsi e realizzare un'alleanza destinata a dominare i mercati della Germania.

Julian sta meglio e rivela a Ida che l'inattesa grande fusione economica tra il padre e Herditze—per cui i giovani borghesi contestatori, i loro "imberbi amici incoronati di barba/hanno un nuovo motivo per sentirsi dalla parte della ragione"⁵⁷ si è basata sullo scambio "di una storia di maiali per una storia di ebrei;"⁵⁸ e dopo l'addio di Ida che si sposerà con un aitante riformista, riflette sull'impossibilità di rivelare l'oggetto del proprio amore. Durante la festa per la fusione fra i due imperi economici, Julian si reca nel porcile dove trova Spinoza che gli parla della sua *Etica*

Aspetta, voglio aggiungere ancora una Dimostrazione dell'assurdità del mio essere qui. Ho concluso la mia *Etica* con un capitolo, giovane protervo Julian, il cui titolo suona, per analogia al precedente "La Potenza dell'intelletto, ossia la libertà umana." Un inno alla Ragione—

non lontana dell'idea che ne aveva Cartesio.
 Te l'ho detto: la mia era già una perfetta famiglia borghese!
 E inoltre nel mio *Tractatus Politicus*, il succo
 è che “solo nella Città l'uomo può essere
 razionale e libero.”⁵⁹

Ma in realtà, egli, che dovrebbe esortare Julian a liberarsi della schiavitù degli affetti per mezzo della Ragione, vuole abiurare la sua opera poiché

Essa non è stata che un libro—come il “*Don Chisciotte*”
 Come la “*Monadologia*” o come i “*Principia Mathematica*”
 Libri sublimi, se vuoi: eppure opere nate
 da un mondo che avrebbe prodotto, alla fine,
 il tuo padre umanista e il suo socio tecnocrate.
 Anzi, quelle opere non hanno fatto altro
 che dar gloria a *loro*; avallare la *loro* storia.⁶⁰

Nell'ultimo epilogo la festa è interrotta da alcuni contadini sopraggiunti per raccontare che Julian è stato divorato dai maiali. Maiali reali ma simbologia ‘grosziana’ del Potere, a cui Julian cerca di sfuggire abiurando la Ragione che avalla sempre il diritto del più forte, ma da cui finisce per essere divorato.

Il Potere, incarnato da Herditze, *trait d'union* tra la tirannide e il neo-capitalismo, “consumato l'ennesimo sacrificio rituale chiede, dinanzi al *nefas*, il silenzio:”⁶¹

HERDITZE

Ne siete sicuri veramente?

MARACCHIONE

Oh, sì, signore, sicuri veramente.

HERDITZE

Non c'è rimasto neanche un segno?

Un pezzo di stoffa,
 mettiamo, una suola di scarpa?

MARACCHIONE

No, niente, niente di niente.

HERDITZE

Allora, ssssst! Non dite niente a nessuno.⁶²

Nelle due tragedie concepite nel 1967 Pasolini si accosta a situazioni più contingenti, che sembrano contrastare con la paradigmatica simbologia delle opere precedenti. *Calderón* ci porta alla Spagna franchista e nella lotta tra consacrazione del potere ed impossibilità della rivolta, mentre *Porcile* è ambientata storicamente e socialmente nella Germania dell'epoca per denunciare la continuità del potere borghese con il nazismo.

Bestia da Stile rappresenta il più drammatico esperimento teatrale pasoliniano. Fortemente autobiografico, mostra il dramma dell'impegno politico fallito e del fallimento della poesia stessa. La vicenda racconta la vita di Jan (da notare l'omonimia con Jan Palach, l'intellettuale ceco-slovacco arso vivo nel gennaio del 1969 in segno di protesta contro l'invasione dei carri armati sovietici):

L'opera è il percorso di un uomo che parte dalla decisione di essere poeta in virtù di una propria sessualità 'diversa', qui simboleggiata dalla masturbazione nel canneto, e di un amore per il proprio paese contadino, e che poi attraverso la coscienza politica arriva finalmente alla determinazione dello stile, allo scandalo dell'Eresia e alla consacrazione da parte della cultura ufficiale.⁶³

Il primo dei nove episodi lo vede, ventenne, che si masturba sulle rive del fiume a Semice in Boemia. In questo atto si manifesta da subito la sua Diversità, la sua essenza di solitario omosessuale, ebreo e borghese, che si esprime in un atto di cui egli è attore e spettatore. Attraverso questo atto si manifesta l'amore di Jan per la poesia e per il Popolo decide di schierarsi, a costo di accogliere l'identificazione populista fra Stato e Religione con il Bene. Perché il Popolo non sospetta che esista altro al di fuori di questi elementi.

Jan è in famiglia e parla di Poesia, l'amico Karel gli annuncia che i tedeschi hanno invaso la Cecoslovacchia. Primavera del '44: Karel è stato impiccato e sottoforma di Spirito annuncia a Jan la deportazione e la morte dei genitori in un lager, mentre la sorella è l'amante di soldati tedeschi. Jan diventa comunista e adottando la tecnica SKAZ riesce a cogliere la lingua sottoproletaria e scandalosa, rimanendo "nella

congiuntura fortunata in cui Ragione e Saggezza stanno insieme,” sentendosi protetto e nutrito dal colloquio con il popolo e su di lui “la Bandiera rossa sventola senza retorica.” (Teatro 646) Il suo amico poeta borghese Novomesky rimprovera il giovane intellettuale,

Tu hai scelto come fondamento
della tua letteratura
qualcosa che è fuori dalla letteratura
cioè la realtà conosciuta attraverso il socialismo⁶⁴

predicando per sé stesso, un “uomo parziale” che si illudeva di operare all’ombra di Antonio Machado e di Eugenio Montale, di essere respinto, così come le sue opere saranno respinte “dalle [...] storie letterarie come prodotti del Diavolo,”⁶⁵ poiché la Ragione non è più alleata della Saggezza.

Mentre si trova sulla Piazza Rossa, in attesa di ricevere il premio Stalin per la Poesia a Jan appare lo Spirito della Madre: ella si scaglia contro di lui e gli porta la notizia che Novomesky è stato caricato su un vagone piombato, così come erano stati caricati lei e suo padre dai Nazisti. Il poeta torna al paese natale e apprende che i giovani in Piazza San Nicola a Praga stanno bruciando la sua immagine. In seguito si incontra con la sorella divenuta una prostituta. Si ristabilisce l’unico tra Erinni e Sesso: si ricompono lo sdoppiamento tra Jan (che aveva creduto dal 1945 alle Eumenidi della Rivoluzione che cominciarono presto “a perdere la loro lodevole fedeltà al nuovo Ordine: alla Rivoluzione ragionevole”⁶⁶ cominciando a ritrasformarsi in Furie) e la Sorella che si è assunta il ruolo della vergogna lasciando a Jan quello della gloria. L’ombra del padre gli annuncia che il 21 agosto 1968 i carri armati russi entreranno in Praga. È a questo punto che Jan, deluso, esce di scena.

È tutto qui? Caro padre,
io son saltato giù dal carro da un pezzo,
e, oltretutto, non per calcolo o per interesse.⁶⁷

Jan dunque si sottrae, con il ritorno al paese e il propria negare la sua essenza di ‘bestia da stile,’ alle nuove vicende sociali (il ’68): tutto ciò rende possibile una strumentalizzazione ideologica da parte del Capitale o della Rivoluzione. Su Jan si scatena un duello tra queste due entità che

se lo contendono, Alla fine il giovane poeta, sarà—somma sconfitta—
 'proprietà' della Rivoluzione per concessione del Capitale:

Quanto a quest'uomo,
 se proprio non vuoi perderlo,
 te lo lascio: ebbro
 d'erba e tenebre⁶⁸

In questo vi ritroviamo tutta la delusione dell'intellettuale Pasolini per la morte di una reale cultura di classe alternativa alla Borghesia.

Nelle *Lettere luterane* egli ha dato vita alla felice metafora del Palazzo, di cui sono a tutti gli effetti coinquilini, insieme agli altri, il PCI, la CGIL, la sinistra tutta. L'operaio è pienamente assimilato alla cultura borghese, è un aspirante borghese e il suo partito rispecchia e legittima tale caratteristica. L'immoralità del neocapitalismo e della socialdemocrazia ne annullano ogni residuo valore umano. Nell'*Apologia* che segue *Il PCI ai Giovani!* scrive:

Perché la borghesia sta trionfando, sta rendendo borghesi gli operai, da una parte, e i contadini ex coloniali, dall'altra. Insomma, attraverso il neocapitalismo, la borghesia sta diventando la condizione umana. Chi è nato in questa entropia, non può in nessun modo, metafisicamente, esserne fuori. Per questo provo i giovani: essi sono presumibilmente l'ultima generazione che veda degli operai e dei contadini: la prossima generazione non vedrà intorno a sé che l'entropia borghese.⁶⁹

È il sottoproletario il solo che ancora non ha visto morire in sé ogni barlume di umanità. Il sottoproletariato di Pasolini non è dunque quello di Adorno e della scuola di Francoforte. Per Adorno la dialettica tra operaio sindacalizzato e padrone non è scontro assoluto ma differenziazione di opposti destinata a conoscere, hegelianamente, la mediazione e l'unità nella sintesi (l'accordo politico, insomma). È il sottoproletariato, non il proletariato organizzato, ad essere portatore di una nuova e più radicale dialettica di totale alterità rivoluzionaria, in cui si vince o si muore. I francofortesi hanno dunque speranze, pongono dei nuovi obiettivi alla lotta rivoluzionaria dei disperati. In Pasolini la speranza della Rivoluzione è ormai morta come affermato nella poesia *Panagulis*:

Eravamo ragazzi, il diavolo ci tentava.
 Essere dalla parte degli uccisi significava sperare.
 Una fucilazione aumentava la vitalità: si cantava
 [...]

 Ma ora non siamo più ragazzi.
 L'Urss è uno stato piccolo borghese
 Non ci sono più speranze: non ci sono buone ragioni per sopravvivere.⁷⁰

Note

1. Crainz, Guido. *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Donzelli Editore: Roma, 2003. 222.

2. Ronchey, Alberto. "Offrire un'alternativa agli studenti." *La Stampa* 18 febbraio 1968.

3. Lanaro, Silvio. *Storia dell'Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni Novanta*. Marsilio: Venezia, 1994. 345.

4. In *Università: l'ipotesi rivoluzionaria. Documenti delle lotte studentesche. Trento Torino Napoli Pisa Roma Venezia 1968* (180–181). Riportato in Lanaro, Silvio. *Storia dell'Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni Novanta*. Marsilio: Venezia, 1994. 351.

5. Ibid 69–70.

6. Testimonianza di Floriana Farinelli in Passerini, Luisa. *Autoritratto di gruppo*. Firenze: Giunti, 1988. 46.

7. Baeri, Emma. *I limi e il cerchio, un'esercitazione di storia*. Roma: Editori Riuniti, 1992. 159.

8. Rossanda, Rossana. *L'anno degli studenti*. Bari: Laterza, 1968. 48.

9. L'affermazione si trova in una lettera di protesta indirizzata a Taviani stesso da un gruppo di docenti di fisica dell'Università di Roma, conservata, insieme al comunicato stampa, in ACS, MI GAB, 1967–70, b. 356, f. 15584/93. Codignola—membro della maggioranza di governo—sottoscrisse "pienamente le affermazioni dell'onorevole Natoli, perché esse corrispondono al vero così come ho potuto personalmente accertare." Il comunista Natoli aveva affermato che la versione dei fatti data dal governo era "falsa dalla prima parola all'ultima" in AP, Camera dei Deputati. IV legislatura, 1968, XLIII, p. 44574. Fonti riportate in Crainz 262.

10. Citazione parziale da Pasolini, Pier Paolo. "Il PCI ai Giovani." *L'Espresso* 16 giugno 1968.

11. “Richiesto dalla redazione romana de *L'Espresso*, verso la fine di maggio 1968, di partecipare ad una ‘tavola rotonda’ a proposito dello scritto di Pasolini che, contro gli studenti, prendeva le parti della polizia, scrissi, direttamente rivolto a Pier Paolo, questa pagina, proponendomi di leggerla in quella occasione. Mi recai a Roma ma non volli prendere parte alla ‘tavola rotonda.’ Il testo che qui si riporta fu in quella occasione letto da me, privatamente, a Pasolini, come quello che sarebbe stato il mio contributo. Durò a lungo, in un locale della redazione romana, la nostra conversazione. Quegli appunti li pubblicai solo due anni dopo la sua morte, nel 1977.” <<http://www.cinetecadibologna.it/sitopasolini/ideologia07.htm>>

12. Fortini, Franco. “Contro gli studenti.” <<http://www.cinetecadibologna.it/sitopasolini/ideologia07.htm>>

13. Dichiarazione di Giuliano Ferrara in L.V. “Pier Paolo Pasolini come fu astuto.” *La Repubblica* 1 marzo 1998.

14. Siciliano, Enzo. “Pasolini e il '68 di Ferrara.” *La Repubblica* 2 marzo 1998.

15. Pasolini, Pier Paolo. “Manifesto per un nuovo teatro” in *Nuovi argomenti* del gennaio-marzo 1968. Per il testo si è fatto riferimento a Pasolini, Pier Paolo. *Teatro*. Garzanti: Milano. 714.

16. *Teatro* 715.

17. Ibid 717.

18. Ibid 717.

19. Ibid 718.

20. Ibid 716.

21. Ibid 719–720.

22. Ibid 566.

23. Ibid 566.

24. Ibid 506.

25. Ibid 506.

26. Ibid 586.

27. Davico Bonino, Guido. “Prefazione” in *Teatro* 9.

28. Casi, Stefano. *I teatri di Pasolini*. Milano: Edizioni Ubulibri, 2005. 143.

29. Ibid 165.

30. *Teatro* 162.

31. Ibid 165.

32. Pasolini, Pier Paolo. “Calderón” in *Tempo* del 18 novembre. Ora in Chiarocossi, Gabriella (a cura di). *Descrizioni di descrizioni*. Torino: Einaudi. 1979. 212–216.

33. *Teatro* 27–8.

34. Ibid 153.
35. Casi 167.
36. *Teatro* 151–2.
37. Ibid 171.
38. Davico Bonino in *Teatro* 15.
39. *Teatro* 266.
40. Davico Bonino in *Teatro* 16.
41. *Teatro* 266.
42. Ibid 273.
43. Ibid 245.
44. Davico Bonino in *Teatro* 16.
45. *Teatro* 279.
46. Casi 152.
47. *Teatro* 284.
48. Ibid 307.
49. Ibid 398.
50. Ibid 400.
51. Casi 153.
52. *Teatro* 409.
53. Ibid 421.
54. Ibid 426.
55. Ibid 425–6.
56. Ibid 467.
57. Ibid 468.
58. Ibid 469.
59. Ibid 486.
60. Ibid 490–1.
61. Davico Bonino in *Teatro* 19.
62. *Teatro* 501.
63. Casi 155.
64. *Teatro* 647–8.
65. Ibid 649.
66. Ibid 671.
67. Ibid 673.
68. Ibid 682.

69. Pasolini, Pier Paolo. "Il PCI ai Giovani! Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da un apologo." *Nuovi Argomenti* (aprile-maggio 1968).

70. Pasolini, Pier Paolo. "Panagulis." *Trasumanar e organizzar*. Garzanti: Milano, 1971. 25.