

la rivista di **en**gramma
2010

77-81

La Rivista di Engramma
77-81

77

gennaio/febbraio

2010

ENGRAMMA • 77 • GENNAIO - FEBBRAIO 2010
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-22-5

Theatra. Edifici teatrali antichi e usi contemporanei

a cura di Anna Banfi, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-22-5

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

- 5 Editoriale
Theatra. Edifici teatrali antichi e usi contemporanei
a cura di Anna Banfi e Alessandra Pedersoli
- 7 Il finale delle *Eumenidi* e il ritorno all'età dell'oro
Dario Del Corno
- 10 *Odèia* e anfiteatri romani
Paolo Morachiello
apparato iconografico a cura di Alessandra Pedersoli
- 54 Teatri negati.
Storie di teatri che chiudono e storie di teatri che aprono. Tre casi:
Milano, Palermo, Portopalo di Capopassero e un censimento
Anna Banfi
- 61 *The Persians without empathy*
Recensione alla stagione 2009 del Teatro Greco di Epidauro
Eleftheria Ioannidou
- 65 Attrito: teatri resistenti al Novecento
Recensione al LXII Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di
Vicenza
Andrea Porcheddu
- 77 Pasolini e la "voce addolorata" della tragedia
Stefania Rimini
- 94 Le felici nozze (di Cana) tra classico e tecnologia
Conversazione con Franco Laera sulle installazioni luminose di Peter
Greenaway
a cura di Linda Selmin

Pasolini e la “voce addolorata” della tragedia

Stefania Rimini

L'archetipo tragico della Grecia interviene a più riprese a strutturare e a orientare il sostrato linguistico e ideologico dell'opera di Pasolini, mostrando l'efficacia di una scrittura che rielabora continuamente, distanziandola nello spazio senza tempo del mito, l'attualità stringente della storia. Le interferenze dell'immaginario pasoliniano con la classicità greca sono state ampiamente individuate, e quindi preferiamo non indugiare oltre in tale direzione; piuttosto il tentativo del nostro studio è quello di porre in risalto la singolare evidenza – nella drammaturgia dello scrittore bolognese – del flauto, del mandolino e dell'arpa come figure metalinguistiche. La forte vocazione della parola pasoliniana verso il canto, la consapevolezza di voler tradurre attraverso la poesia la propria voce, costituiscono i primi indizi di una probabile 'musicalità' tragica, capace di mimare in absentia le modulazioni del registro del lutto. Del resto – come chiosa Nicole Loraux nel suo *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca* (2001) – è nell'irriducibile tensione tra *logos* e *phonè* che la tragedia sembra interrogarsi sulla rappresentazione del proprio rapporto con la musica, mentre nei ritorni di canti e treni il genere tragico mostra una tendenza alla riflessione metateatrale sulle proprie origini e sul proprio significato. L'intreccio di parola, canto, musica e danza, che nell'interazione del coro con gli attori raggiunge il massimo grado di espressività, si trova ad essere investito di una forte carica di autoriflessività, che trasforma lo spettacolo in una sorta di continua attualizzazione dei meccanismi generativi del testo e, in senso lato, del genere. In questo percorso di configurazione della mescolanza delle voci nella tragedia, la Cassandra del primo episodio eschileo dell'*Oresteia* si impone come figura obbligatoria ed emblematica, perché riassume, nella visionarietà allucinata della sua profezia, l'eccesso metaforico di apollineo e dionisiaco, ridisegnando come in accelerazione la breve storia del genere tragico. Cassandra è, infatti, figura metateatrale, legata intimamente alla lingua della tragedia, alla norma e allo scarto tra visione e ascolto, mirabile incarnazione del dissidio tra luce e tenebre nella duplice natura apollinea e dionisiaca di cui non resta se non la traccia fantasmatica della sua voce, nella indeclinabile identità di parola e canto, metafora l'uno dell'altro. È proprio nel segno di Cassandra che ha inizio la nostra incursione nell'orizzonte drammaturgico pasoliniano, alla ricerca di quei fantasmi musicali che sembrano rinnovare il mistero della lira e

dell'*aulos*. La possessione divinatoria della parola, l'urlo bruciante del *threnos* vengono traslati, nella traduzione pasoliniana dell'*Orestyadi*, in una 'presunzione di canto' che disaliena lo spettro sonoro del *logos*, riconsegnando alla voce tutto lo spazio della sua articolazione.

Ne venne un suono crudo e terrificante, indescrivibile. Ma, in realtà, non era un suono. Nulla. Era il suono del silenzio assoluto. Un silenzio che gridava e gridava in tutto il teatro, costringendo il pubblico a chinare il capo come sotto una raffica di vento. E quel grido racchiuso nel silenzio, mi parve il medesimo grido di Cassandra, quando vaticina l'odore di sangue nella casa di Atreo. Era il medesimo grido selvaggio con cui la fantasia tragica ha marcato la prima volta il nostro senso della vita. Il medesimo lamento puro e selvaggio sull'umanità dell'uomo e sull'inutilità degli sforzi dell'uomo. La parabola della tragedia, forse, è intatta. (G. Steiner, *Morte della tragedia*, 2005, 304)

La continuità tra antico e moderno, la praticabilità del tragico nel tempo saturo del *Dopostoria*, è data dallo spazio in cui una lingua incontra una voce. L'identità del grido primordiale, che nasce dalle viscere, restituisce l'immagi-



ne intatta dell'esistenza prima della violazione della storia, della 'ferita' del linguaggio: in questa direzione procede la trascrizione degli *Appunti per un'Orestiaide africana*. Nello stile senza stile del documentario, Pasolini rilegge, a quasi dieci anni di distanza dalla traduzione, la trilogia eschilea, i cui materiali si sono sedimentati nel suo immaginario poetico e si ripropongono nella forma frammentaria ed episodica dell'appunto, del cartone preparatorio. Il mito barbarico della Grecia arcaica si dilata fino a spostarsi alle latitudini dell'estremo continente africano in cui sembra rivivere il rito antropologico della natura e della storia, del lutto e della guerra. La paleografia del mito epifanico delle Erinni trasformate in Eumenidi è affidata alla concretezza didascalica del documento, alla tenacia coesiva della poesia per immagini e voci che è il cinema di Pasolini, lingua che sutura la lirica e il canto. La dicotomia tragica di *logos e phonè* viene sublimata dal proposito di sostituire la recitazione con il canto, trasformando il dramma in un musical tragico in stile *jazz*.

Non è un caso, forse, che il primo appunto – di fatto l'unico perché il progetto resta allo stato provvisorio di sopralluogo – sia “la grande scena di Cassandra all'inizio della tragedia”, visualizzata come una *jam session* in un polveroso “studio semi-clandestino di una vecchia città dell'Occidente”.



La sequenza è composta da immagini in primo piano degli strumenti della band di Gato Barbieri – sax, batteria e contrabbasso – e piani ravvicinati sui musicisti e sulla cantante/Cassandra che ‘dialoga in musica’ col coro improvvisato di *vocalist* afro-americani. Al cupo fremito dell'*aulos* si sostituisce la calda vibrazione del sax, metonimico richiamo della musica assente della tragedia, che esalta la sublime potenza vocale del canto, a metà strada tra *jazz* e *spiritual*.

Si tratta di un vero e proprio *raptus* mistico in cui risuona l'estasi divinatoria e profetica di Cassandra, smaterializzata nella “grana della voce”. Un'altra suggestione proviene dalla lugubre voce di Cassandra che intona, da viva, il proprio *threnos*, il compianto funebre per la morte ormai imminente:

Ancora una sola parola... No, non voglio cantare
da me la mia veglia funebre! Al sole,
alla sua luce suprema, rivolgo questa preghiera.
(Eschilo, *Agamennone*, trad. it. di P. P. Pasolini, 2001, 913)

Il suono del flauto e l'invocazione alla luce, come consolazione estrema di fronte all'approssimarsi della morte, richiamano le ultime parole di Edipo



che, dopo aver attraversato i silenzi di “una strada che non ha fine, una strada che porta verso un tutto che ha la forma del nulla”, prende congedo dal mondo:

O luce che non rivedrò più, che eri prima in qualche modo mia,
mi illumini ora per l'ultima volta.
Sono giunto. La vita finisce dove comincia.
(P. P. Pasolini, *Edipo re* (film), 1967)

La luce accecante (del sole e della coscienza) è il senhal dell'Edipo interpretato da Citti, una vera ossessione visiva accentuata dalla persistente eco del flauto, che si propaga per tutta la durata del film a segnare l'inesorabile destino di morte del personaggio. Dentro l'assoluta vertigine del mito l'immagine del mondo e la voce del poeta sono gli indizi del precipitare lento della storia nella spirale del tempo.

C'era qualcosa di meraviglioso in quel canto reale, comune segreto, canto semplice e quotidiano, che tutto a un tratto si dava da riconoscere... canto dell'abisso: che inteso una volta, apriva in ogni parola un abisso e invitava con forza a sparirvi dentro. (M. Blanchot, *Il libro a venire*, 1969, 13)



“È inutile, l’abisso in cui mi spingi è dentro di te”: l’*Edipo re* di Pasolini precipita dentro il baratro della conoscenza perché “quello che non si vuole sapere non esiste, ma quello che si vuole sapere esiste”. La riscrittura pasoliniana dell’*Edipo* sofocleo, al di là dell’evidente intersezione con i materiali autobiografici dell’autore, è un duplice percorso di attualizzazione che si divarica tra sceneggiatura e film, nel rispetto della superiore unità tragica del teatro che si riverbera nella filigrana della voce, nel *continuum* del suono “doloroso, funebre e severo del flauto”. Alla circolarità cronotopica della ‘piazza’, spazio aperto, prepotentemente teatrale, Pasolini sostituisce la linearità della ‘strada’, in cui si parla una parola selvaggia, blasfema, imprudente. La logica consequenzialità del destino oracolare, che in Sofocle si fa racconto in-scenandosi nello spazio-tempo assoluto e misurabile della piazza, si dissolve lungo una strada polverosa e accecante, “la via dell’esilio”, che conduce Edipo verso “l’immenso buco dove comincia la vita”. Alla forte concentrazione di eventi, il ‘doppio’ testo pasoliniano sostituisce la nudità e la rarefazione del cronotopo, il silenzio invaso dalla luce e dal tempo della ri-nascita. A segnare il confine è insieme un canto e un suono, la voce addolorata della tragedia che si fa poesia, che si incarna nel destino di un nuovo aedo, inascoltato profeta del passato e dell’avvenire.

I due sono uno di fronte all’altro: Edipo coi suoi occhi di ragazzo, Tiresia coi suoi occhi di cieco. Tutto quello che hanno da dirsi non è che un lungo silenzio. Poi Tiresia ricomincia a suonare. Le note del flauto risuonano alte e pure: il loro dolore è il dolore del mondo. [...]

VOCE INTERIORE DI EDIPO - Canta, ma non canta di sé. Qualcuno gli ha dato l’incarico di cantare, è cieco, è cieco, qualcuno gli ha dato l’incarico di vedere, in questi giorni, in queste notti della sua città... È per gli altri che canta, è degli altri che canta, è per me che canta, è di me che canta. Sa di me, e si rivolge a me! Poeta! Tu, poeta, col tuo incarico di cogliere il dolore degli altri e di esprimerlo come se fosse lo stesso dolore, a esprimersi... Il destino continua oltre ciò che il destino riserva. Io ascolto ciò che è al di là del mio destino. (P. P. Pasolini, *Edipo re* (sceneggiatura), 2001, 1006-1007)

La scrittura provvisoria, seppur straordinariamente compiuta, della sceneggiatura pasoliniana recupera la funzione sovrastrutturale della musica e del canto codificata dalla spettacolarità tragica; il cammino erratico di Edipo è scandito dal risuonare di voci e di suoni selvaggi e arcaici, che riempiono il vuoto metaforico della sua conoscenza, fino all’emergere del sublime e doloroso lamento del flauto, che sembra ricomporre gli eventi e orientare il destino dell’inconsapevole ‘eroe’ verso il nulla della storia e del tempo.



Nel testo filmico, invece, il dialogo fra Edipo e il profeta è costruito attraverso la pregnante contrapposizione attoriale fra Julian Beck e Franco Citti: la possente dizione di Beck, la sua fisicità asciutta ma vibrante, si alterna alla rude fisionomia di Citti, agli scatti nervosi di una regalità vacillante, sferzata dalla nuda verità del *logos*.

Nel contrappuntare la sequenza, però, Pasolini non rinuncia alla dimensione evocativa della musica e affida al ragazzo-nunzio (interpretato da Ninetto Davoli) il compito di suonare il flauto, liberando così le note di uno straziante canto di dolore. Poco più avanti, quando ormai tutto è compiuto, assistiamo a un fatale passaggio di consegne, che avvia ormai la parabola tragica di Edipo verso un finale inconsolabile.

Edeccovenireverso dilui il ragazzo-nunzio, con la sua umile faccia pietosa: tiene in mano qualcosa, però. È un flauto. Un flauto come quello di Tiresia. Il flauto di chi è cieco. Il flauto che fa tornare le cose nelle regole, che codifica lo scandalo. Il ragazzo abituato agli umili servizi, non ha paura di avvicinare quell'uomo ridotto così male, con quelle piaghe ancora fresche e sanguinanti. Gli si avvicina, e gli allunga il flauto che Edipo non vede, ignora. Allora il ragazzo gli prende una mano, e gliela mette sul flauto: la mano di Edipo



cerca, riconosce. Stringe il flauto e, sorretto dal ragazzo, si incammina con lui. [...] Ed ecco che ora Edipo suona – mendicante cieco, profeta – ancora faticosamente e puerilmente, una melodia, la melodia della sua infanzia, la melodia del misterioso canto d'amore di Tiresia, la melodia che è prima e dopo il destino. I due si perdono lontano, in fondo alla strada polverosa. (P. P. Pasolini, *Edipo re* (sceneggiatura), 2001, 1047-1048)

È qui che avviene lo slittamento dall'immutabile ed eterna grammatica del mito all'urgenza magmatica e sconfessata della storia, nel ritornare della melodia dell'infanzia, misteriosa ferita mai rimarginata, nella ricreazione della cornice che trasforma il tempo mitico di Sofocle in un sogno iniziatico al dolore e alla testimonianza della poesia, che ha il senso sconvolgente di una ripetizione, di un ritorno.

Nel disadattamento morfologico del mito tragico dell'Edipo visuale e visionario di Pasolini, la rapsodia del canto e della musica non rimangono puro commento extradiegetico, ma investono e strutturano la *fabula*, nel *continuum* sonoro del flauto che dà senso al "rumoreggiare dolce della storia". Il flauto che "codifica lo scandalo" è insieme la condanna e la salvezza della voce, il segno del martirio e la speranza di sopravvivenza nell'epica



voragine della vita, ma resta, soprattutto, come traccia metonimica e meta-linguistica del teatro, che è già teatro di poesia, significante simbolico della sublime vertigine tragica. A richiamare il teatro in funzione straniante e quindi ancora epica (in senso brechtiano), non interviene solo il *senhal* del flauto, ma anche il corpo e la mimica di Tiresia e Creonte, interpretati rispettivamente da Julian Beck e Carmelo Bene, vere e proprie icone di un 'palcoscenico' della crudeltà e della contestazione che ancora in quegli anni affascinava Pasolini, prima della definitiva abiura da ogni tradizione o poetica drammaturgia.

Negli anni della laboriosa scrittura delle tragedie, il teatro di Pasolini esce fuori dagli schemi di un'abusata e logora abitudine spettacolare, per divenire segno e forma di un "sogno dentro un sogno", in cui l'illusione di un tempo 'sospeso' ammette la ripetizione di simboli gravidi di storia. Se la musica dolente del flauto rivive la dialettica del canto senza lira della tragedia greca, nell'inesprimibile frizione tra parola e voce, il suono pizzicato del mandolino diviene l'organon di un'altra identificazione, disegnando una linea parabolica che dalla Grecia giunge a Brecht.

Io sono un capitalista, e lo so.
Deboli, nani, mediocri, falliti,
anormali, servi, decadenti, miti
immorali, porci, miseri: li do
al tuo Brecht, nuove maschere politiche
(P. P. Pasolini, *Ballate della violenza*, 1962)

È l'urlo espressionistico della 'giaguara' Laura Betti a violare la scena brechtiana e a contaminare la dizione drammaturgica pasoliniana. La mediazione fra Brecht e Pasolini avviene infatti nell'ambito della frequentazione con un'artista come la Betti, che interpreta la Anna I dei *Sette vizi capitali* sulla base delle proprie esperienze di 'confine' come attrice di prosa e cabaret, e di cantante. L'assunzione della maschera brechtiana sposta l'attenzione di Pasolini verso nuovi impasti stilistici, in direzione di una teatralità contaminata dal plurilinguismo di prosa, canto e danza, dall'espressività 'bloccata' di una gestualità da marionetta, dall'uso didascalico e straniante dei 'cartelli' esplicativi.

Il sublime tragico del dramma greco sembra trovare in Brecht un nuovo epigono, un aedo/menestrello capace di variare, tra le corde vibrante del 'mandolino', la melodia funebre del mito in *fabula*, in apologo graffiante e apocalittico. È ancora la metaforica compresenza di parola e voce a riempire l'ellissi tra

antico e moderno, a rendere possibile e praticabile il genere tragico, seppur nel carnevalesco travestimento della favola e del grottesco. Grottesco è il film *Uccellacci e uccellini*, e insieme la “ricerca degradata di valori autentici in un mondo degradato” di cui si incaricano i protagonisti della storia, Innocenti Marcello e Innocenti Ninetto, rispettivamente Totò e Ninetto Davoli. Il favolistico peregrinare dei due personaggi (*clowns* non ancora burattini) dentro gli scenari improvvisati di un’umanità alla ricerca di se stessa, fonda la metafora del viaggio come parabola di conoscenza. La fiera fisicità dei “ragazzi di vita” del primo cinema di Pasolini lascia il posto all’aerea leggerezza di Ninetto e alla snodata mimica di Totò, straordinari saltimbanchi di una farsa ideocommica, di “un triste girotondo, di un lieto girotondo” in cui bruciano le ideologie – e il mandato dell’intellettuale *engagé* – e si addensa il crepuscolo delle grandi speranze. Lo “spettacolo volante” di *Uccellacci e uccellini* segna un punto di non ritorno nella traversata pasoliniana dei generi letterari: “uscendo dalla scena di Brecht, / per ritirarsi nei bui retroscena, / dove impara nuove parole reali l’eroe incerto”, Pasolini ritrova il magma incandescente della lingua, tra *pastiche* ideografico e cabaret, prima della danza macabra del “teatro di Parola”.

Al di là delle episodiche e volutamente scoperte “citazioni brechtiane”, disseminate ed esibite tra poesia, cinema e teatro, fino al definitivo congedo dal drammaturgo tedesco nella perentoria affermazione “che i tempi di Brecht sono finiti per sempre”, ciò che emerge è la continuità e lo spessore di una riflessione sul ‘fantasma ontologico del teatro’ che attraversa ogni pregiudiziale distinzione in generi e categorie, ricercando ossessivamente ciò che l’inferno dell’omologazione e del capitale annienta: la presenza del corpo e della voce. Il travestimento umorale e umoristico della tragedia, il rovesciamento dei canoni stilistici nella mescolanza di alto e basso, sacro e profano, trova l’ultima straordinaria realizzazione nel cortometraggio *Che cosa sono le nuvole?*, che sintetizza in un solo movimento dello sguardo tutte le istanze dell’*imagery* pasoliniana.

5 TEATRO

Interno. Notte.

Ed eccoci all’ora della rappresentazione.

Davanti c’è la platea, poco più grande dello sgabuzzino o del ripostiglio.

Le pareti color giallo sporco, scrostate e patinate di antiche stratificazioni d’unto e di fumo. [...] Sotto il palcoscenichetto, col sipario tirato, c’è un gobbetto e una gobbetta con i mandolini.

Il gobbetto comincia a suonare il mandolino, e il sipario si apre.

Nel palcoscenichetto non c’è niente: c’è tutto buio.

Dall’alto giunge la voce del Burattinaio:

VOCE DEL BURATTINAIO - Questa non è solo la commedia che si

vede e che si sente; ma anche la commedia che non si vede e non si sente. Questa non è solo la commedia di ciò che si sa, ma anche di ciò che non si sa. Questa non è soltanto la commedia delle bugie che si dicono, ma anche della verità che non si dice.

(P. P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, 2001, 939-940)

“La commedia che si vede e si sente” è in realtà la tragedia shakespeariana di Otello, degradata a spettacolo di burattini di dimensioni umane, che restano inchiodati, nel buio claustrofobico di un palcoscenico/ripostiglio, alla recita straniata di una parte, distratti appena dai rumori del mondo. Otello osa ancora chiedere spiegazioni al suo nuovo amico Jago. Lo incuriosisce tutto quel brusio che giunge da oltre le pareti, dal mondo esterno:

OTELLO Signor maestro, ma che sono tutti quei rumori...

JAGO Sono i rumori del mondo...

OTELLO Ma non è questo il mondo?

JAGO Sì, ma quello è l'altro mondo...

OTELLO E che sarebbe l'altro mondo, sor maestro?

JAGO Il mondo dove si va quando si muore...

(P. P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, 2001, 938)

“La commedia che non si vede e non si sente”, se non in lontananza, è, dunque, il lento e inesorabile declinare della vita, il teatro naturale dell'esistenza che si capovolge nell'illusione della scena, invertendo l'ordine consueto delle cose, per cui la vita è la prigionia della forma (la marionetta) e la morte è la libertà del sogno (la bellezza). A muovere gli ingranaggi della giostra, c'è il Burattinaio, *artifex* e demiurgo, voce fuori campo della consapevolezza e dell'inganno, che muove e orchestra il linciaggio del pubblico per “il trionfo dell'onestà e dell'innocenza”. La canzone dell'Immondezzaio Domenico Modugno di antica tradizione italo-canora, e le melodie tragiche e romantiche del mandolino, suonato da due gobbetti, restano segni simbolicamente pieni, metafore di un teatro nel teatro che continua a interrogare se stesso, a passo di danza. La stravagante leggerezza della favola è il «can-can» indiavolato di un'esecuzione provvisoria, un trucco che scolora e imputridisce, a contatto con le cicatrici della storia.

E proprio da una delle ferite mai rimarginate della storia – la Seconda Guerra mondiale, con l'immane catastrofe dell'Olocausto – scaturisce l'immagine fantasmatica dell'arpa, strumento metamorfico di una nuova incarnazione antropologica, quella del poeta-bonzo. Se il flauto e il mandolino rimandano a un'origine scopertamente drammaturgica, a metà strada fra archetipo classico e straniamento brechtiano, l'arpa (che pure potrebbe ri-

chiamare il dominio apollineo della lira, e quindi rivaleggiare dialetticamente con l'*aulos*) rivela precise ascendenze orientali ed esotiche, legate a un crescente interesse mostrato da Pasolini verso pratiche e culture dell'est, a cui è debitrice l'ultima fase della sua produzione artistica.

La suggestione figurativa e tematica del film *L'arpa birmana*, del giapponese Kon Ichikawa, crea infatti un fecondo corto circuito nell'immaginario pasoliniano che dà vita a una delle figure, ma sarebbe meglio dire delle maschere, più emblematiche del suo teatro, quella di Jan, protagonista di *Bestia da stile*. *L'arpa birmana* è un'opera intimamente elegiaca, costruita attraverso un montaggio che possiamo definire epico, di un'epica del dolore e della necessità della memoria. L'incanto del film si sedimenta nell'*imagery* pasoliniana, viene filtrato dalla sua fantasia poetica e infine trasformato in tragedia: il nucleo generativo di *Bestia da stile* è infatti legato alla persistenza e alla fascinazione del motivo dell'arpa.

Un mio protagonista potrebbe essere un poeta ceco.

Tuttavia questi morti vivono ancora.

Ma evidentemente vanno visti dal punto di vista dell'Africa.

Come un suonatore d'arpa birmana voglio seppellirli e non dimenticarli.



Quando avrò compiuto il dovere di becchino non battezzato
affidando a Garzanti l'incarico di allestire tombe e bare,
andrò per l'Italia con occhi non meno consacranti.
Mentre i cadaveri dei napoletani fischiettano ancora a Roma
e ballano l'high life a Lagos...
Comunque anche i vivi sono altrettanto cari
al cuore del suonatore birmano.

[...]

Ringrazio la Cecoslovacchia per il suo dolore
che le proviene dall'interruzione della Rivoluzione,
dalla sua paura di distruggere la famiglia e lo Stato.
L'idea di libertà vi sanguina irrelata
(è prodotto della cultura precedente).
L'amore per essa e per la sua libertà di lingua e di stile
è dunque intrattenibile rimpianto per il passato.
E il suonatore di Arpa birmana in Cecoslovacchia
ha altre migliaia di morti da seppellire.

(P. P. Pasolini, Da "Versi introduttivi al Rio della Grana", 2001, 1445-1447)

Questa è la prima elaborazione del progetto di Bestia da stile, che ancora si chiama nelle intenzioni di Pasolini *Il poeta ceco* o *Poesia*; è facile intuire che,



se il suono dolente del flauto ricrea il sentimento tragico del mito, l'eternità inconsolabile della tragedia, il vibrato dell'arpa emerge dal baratro della realtà, dall'urgenza della storia e si incarica di sublimarne il rumore sordo, il basso continuo, attraverso l'azione espressiva della poesia.

JAN

Voglio essere poeta: e non distinguo questa decisione
dagli odori bui della cucina
nell'ora di inverno che precede la cena
(e fa tanto male – un male per sempre inspiegabile –
al cuore dei bambini)

[...]

Poeta di cosa?

Del mio sesso e del mio paese

[...]

Sarò con la mia gente;
accoglierò, con pietà, i suoi odi
– gli odi che non sono nemmeno suoi
ma quelli che i padroni le insegnano –
odierò gli eretici di ogni specie,
e le nazioni comuniste – ma di un odio
illuminato, per cui potrei essere pronto a morire
(con dolcezza, come devono fare i giovani santi!).

(P. P. Pasolini, *Bestia da stile*, 2001, 769-770)

La vocazione poetica di un barbarico ragazzo della Boemia è l'ultima grande scommessa della drammaturgia pasoliniana; *Bestia da stile* è probabilmente il testo più complesso del *corpus* tragico, quello in cui più esplicitamente Pasolini fa i conti con la propria scrittura e cerca di mettere in pratica quell'idea di poesia vissuta, di linguaggio come azione espressiva che già dai primi anni Sessanta andava perseguendo. Per fare questo sceglie di rappresentare la vocazione poetica di Jan, dietro cui si intravede in filigrana la propria autobiografia drammatizzata, una vocazione vissuta in modo scandaloso, attraverso l'umiliazione della carne e del sesso, nell'assunzione del modello cristologico e nella riattualizzazione del tema dell'arpa.

Ho il cuore ferito da un'idea.

Un'idea di stile: uno stilo!

piantata nel cuore

fin dove vibrano le corde più segrete

della mia arpa ceca.

È un'idea che riguarda il rosso.

(P. P. Pasolini, *Bestia da stile*, 2001, 790)

Il rosso è il colore della bandiera, della storia ma anche del sangue e della morte e costituisce la lezione più alta della poesia barbarica e musicale di Jan, perché si identifica con uno degli esempi più emblematici di poesia vis-suta, quello di Jan Palach, che rappresenta il fantasma di identificazione di Jan/Pasolini. Nel suicidio di Jan Palach, infatti, Pasolini intravede un vero e proprio modello di tecnica religiosa: Palach è un santo vietnamita moderno, un bonzo arso vivo per la rivendicazione di un'atroce libertà di espressione.

Se io dovessi, ora, dare un giudizio razionale-realistico su tale suicidio, non potrei dunque che dare un giudizio cinicamente negativo. Userei, però, in tal caso, come metro di giudizio, l'utilità e l'opportunità. [...] Ma io non uso il metro dell'utilità e dell'opportunità. Se Jan avesse fatto questi calcoli, forse avrebbe salvato la sua vita: ma non sarebbe stato libero di esprimersi. Anche se nel suo caso la libertà di esprimersi è stata atroce. Egli ha attuato, invece, implacabilmente, la propria volontà suicida e la propria disperazione. Ha portato a termine fino in fondo la sua decisione folle-mente idealistica. Ho scritto fino all'ultima riga il suo terribile poema. (P. P. Pasolini, *Praga: un'atroce libertà*, 1969, 1180-1182)

Dall'*ouverture* metalinguistica del flauto si è giunti, attraverso la metamor-fosi straniata del mandolino, al *requiem* dolcissimo dell'arpa che, subliman-do l'immagine mitopoietica del suonatore-bonzo Mizushima nel corpo martoriato di Jan, sembra ricomporre i "segni fatti musica" della scrittura pasoliniana dentro il margine di una dizione sacrificale estrema, che ancora oggi – a oltre trent'anni dalla morte dello scrittore – fa risuonare l'eco della verità inviolabile dell'arte.

BIBLIOGRAFIA

- A. Banfi, *Orestea, da Eschilo a Pasolini: la parola alla polis*, "La Rivista di Engramma", 65 (giugno/luglio 2008).
- R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino 2001.
- M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano 2007.
- M. Blanchot, *Il libro a venire*, Milano 1969.
- S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano 2005.
- M. Centanni, M. Rubino, *Pasolini, Gassman e i filologi*, "La Rivista di Engramma", 49 (giugno 2006).

- S. Crippa, *Glossolalia. Il linguaggio di Cassandra*, "Studi italiani di linguistica teorica e applicata", XIX (1990), 494-501.
- M. Kaimio, *Characterization of sound in Early Greek Literature*, "Commentationes Humanarum Litterarum", 53 (1977).
- E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze 1997.
- N. Loraux, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino 2001.
- P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano 2001.
- P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano 2001.
- S. Rimini, *La parola nel baratro. Per una lettura di Bestia da stile*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze 2002, 143-157.
- S. Rimini, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale-Roma 2006.
- G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino 1986.
- N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, Torino 1983.
- C. Segal, *Song, Ritual and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy*, "Oral Tradition", IV (1989), 330-359.
- G. Steiner, *La morte della tragedia*, Milano 2005.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • luglio 2011

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2011**
numeri **87-91**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.