

STEFANO CASI, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, Pisa, ETS, 2022, pp. 156.

A DISTANZA di trentadue anni dal saggio pionieristico *Pasolini un'idea di teatro* (Campanotto, 1990), una delle prime monografie che abbia valorizzato l'importanza della drammaturgia pasoliniana e dopo diciassette anni dal sistematico *I teatri di Pasolini* (Ubulibri, 2015), che ha avuto una nuova edizione riveduta nel 2019 (edita da Cue Press), Stefano Casi – studioso di teatro, giornalista, sceneggiatore cinematografico e direttore artistico di Teatri di Vita a Bologna – ha riunito e rielaborato quattordici saggi pubblicati in varie sedi tra il 2006 e il 2020, che interrogano ancora le tragedie e altre opere dell'autore di *Orgia*, derivandone nuove e significative riflessioni critiche. Nei primi quattro capitoli, Casi privilegia una chiave interpretativa finora sottovalutata: l'umorismo:

la chiave adoperata da Pasolini per confrontarsi con l'umorismo a partire dalla metà degli anni '60: distacco e dissociazione dalla realtà, senso di colpa, riduttività, dissacrazione, difesa. Ovvero il Don Abbondio di Manzoni, uno degli apici dell'umorismo letterario, all'esatto opposto di Dante, niente affatto incline all'umorismo ma (...) genuinamente 'comico', e appassionatamente dentro le cose, senza distacco» (p. 51).

*Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie* è l'approdo di un itinerario analitico che, in un certo senso, nasce dal suggerimento all'autore da parte di Claudio Meldolesi a soffermarsi sul «teatro che Pasolini intendeva senza scriverlo» (p. 5), ossia la filigrana che si cela nel tessuto drammaturgico delle sue opere al di là delle teorizzazioni e delle dichiarazioni di principio dello stesso Pasolini. In realtà, come rileva attentamente Casi, esistono numerosi riscontri che indicano la deliberata volontà e la consapevolezza pasoliniana di adottare un registro a lui estraneo, e nel libro vengono evidenziate le parole con cui lo stesso scrittore analizza la sua nuova propensione all'umorismo. Uno dei titoli provvisori di *Affabulazione*, del resto, era proprio *Tragedia umoristica*. Un ossimoro che offre la possibilità di rileggere l'opera pasoliniana, a partire dalla metà degli anni '60, «alla luce dell'opposizione tra comicità 'chaplinaiana' e umorismo borghese, tra riso partecipato e sorriso distaccato, anche se a tratti con sfumature che rendono più intricato e contraddittorio il panorama» (p. 52). Nel momento in cui prende atto del trionfo della cultura borghese e del suo prevalere sull'universo popolare, Pasolini decide di adottare una forma peculiare di quella retorica, ossia l'ironia, ma per rivolgerla contro la cultura che l'ha espressa.

Scrivendo Casi: «La *tragedia umoristica*, che mantiene tutti i caratteri del suo genere e al tempo stesso è totalmente innervata di un sentimento del riso e del distacco che parte dalla sua genesi per poi manifestarsi in innumerevoli dettagli, è probabilmente l'invenzione drammaturgica più acuta e spiazzante di Pasolini» (p. 52). «Acuta» perché caratterizzata da un'affilata tensione espressiva e «spiazzante» perché inattesa, provocatoria e giocata all'interno di una dimensione che l'autore odiava ma in cui non rifiuta di immergersi, per smontarla dall'interno e sognare di distruggerla, «con le armi della poesia». L'umorismo pasoliniano è sgradevole, stridente, sostanzialmente estraneo alla «leggerezza mozartiana», alimentato al tempo stesso da una razionalità gelida e da una spregiudicata irrazionalità (si pensi alla pulsione incestuosa dell'Edipo 'alla rovescia' rappresentato dal padre di *Affabulazione*) e raggiunge la sua declinazione più variegata, complessa e crudele non nel teatro ma nel cinema, precisamente nell'ultimo film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) che racchiude al suo interno tutti i dispositivi sperimentati nelle tragedie: le gag e i giochi di parole, i personaggi grotteschi o caricaturali, i dispositivi di ribaltamento parodistico, i discorsi che si avvitano su se stessi o che polverizzano impianti concettuali in chiacchiericci inutili o che disgregano visioni portanti della cultura borghese in un progressivo decadimento attraverso un ghigno amaro. L'umorismo è, insomma, registro straniante della forma-tragedia (p. 55-56).

Lo straniamento, come sottolinea acutamente Casi, diviene quindi una strategia legata all'umorismo di qualità borghese di cui Pasolini si serve per attaccare quella cultura, in un processo apparentemente mimetico e in realtà teso a denudarne l'assenza di senso, proprio per mostrare l'irrealtà della borghesia e del mondo artificiale che ha creato e diffonde trionfalmente ovunque, soffocando ogni altra forma di cultura. Casi analizza poi quei lineamenti che «dall'umorismo sconfinano nell'autoironia, sempre con l'obiettivo di disinnescare la tragicità attraverso il suo sbeffeggiamento, facendo scivolare la tragedia verso la farsa» (p. 54) ma ci sembra che anziché disinnescare la tragicità, l'ironia, il sarcasmo, l'umorismo borghese e perfino la farsa adottati e rimodulati da Pasolini, abbiano l'effetto di conferire un'energia ulteriore all'essenza tragica del suo teatro, perché le parole, le battute, le allusioni, i doppi sensi, i giochi di parole sarcastici non generano nessuna ilarità bensì un profondo, gelido malessere, un senso di angoscia che è esattamente l'effetto che Pasolini voleva ottenere dalle sue tragedie senza catarsi. Questo è particolarmente vero per un film come *Salò* che non concede nessuna via d'uscita allo spettatore, nessun personaggio con cui identificarsi, nessuna salvezza.

Negli altri capitoli del libro, Casi esamina le diverse declinazioni di questo nuovo registro, per esempio «*Porcile* sembra assorbire la vena cabarettistica che dall'ammirazione per la Signorina Snob di Franca Valeri approda a *Italie magique*, richiamando la scrittura di Ionesco» (p. 68), quindi dedica uno studio illuminante alla forma del dialogo e del monologo, adottati dallo scrittore anche nelle poesie, con delle considerazioni originali:

Pasolini scardina le due forme espressive del teatro, dialogo e monologo, non frantumandole o distruggendone la forma scritta o recitata come Sanguineti o Scabia o altri autori delle avanguardie, ma arrivando a forzarne da dentro i rispettivi statuti, alterandone le funzioni, compenetrandoli e confondendoli uno nell'altro (p. 71).

Interessante è in particolare il confronto con il teatro di Beckett: «la funzione del dialogo per affermare l'esatto contrario di ciò che il dialogo potrebbe e dovrebbe rappresentare avvicina fortemente Beckett a Pasolini e alla solitudine assoluta dei suoi personaggi, che parlano tra di loro senza ascoltarsi» (p. 71) ma rispetto a Beckett «Pasolini al contrario moltiplica all'inverosimile la parola stessa. Ma la logorrea autoreferenziale dei personaggi ha come unico esito l'incomunicabilità e la solitudine» (p. 72).

Nel capitolo *Teatro di Corpo*, Casi evidenzia come «il vero punto centrale e problematico del lavoro teatrale non è tanto la parola, quanto il corpo» (p. 77), ossia il Teatro di Parola, in realtà, rimanda ossessivamente alla corporalità e la parola stessa diviene un elemento organico. Inoltre «Pasolini non ha posto il corpo solo come oggetto, ma anche come soggetto. Chi ci parla, con la poesia, la scrittura, il cinema, il teatro, la saggistica, le risposte ai lettori, gli articoli di polemista, è prima di tutto un corpo, anzi quel corpo. Il corpo di Pasolini» (p. 79). Infatti è sempre al corpo dell'autore che rimanda la sua opera, ad una presenza corporale di cui Casi evidenzia «il volto spigoloso, la voce gentile, gli atteggiamenti pacati» (p. 79), a cui aggiungeremmo anche la durezza e l'aggressività, che spesso affiorano inaspettatamente proprio da quella mitezza, con una forza anch'essa spiazzante. Pasolini con le sue parole e le sue opere sapeva e poteva 'fare male' per costringere l'interlocutore, il lettore e lo spettatore ad uscire dalle sue convinzioni rassicuranti. Riguardo alla dimensione corporale, Casi esamina acutamente anche la funzione esercitata dallo spazio scenico di *Orgia*, «una scatola bianca che misura soltanto 3 metri per 2: le stesse misure del teatro previste da Pasolini nella prima stesura di *Bestia da stile*» (p. 90), quindi, come osserva lo studioso, «per dare sostanza al corpo dell'Uomo e della Donna nelle loro estenuanti sessioni sadomasochistiche verbali e fisiche (...) gli basta comprimere quel palco» (p. 90). Un altro elemento espressivo importante che pertiene alla fisicità è lo stato patologico della malattia che è ricorrente nelle tragedie pasoliniane come «rivelazione, e come tale ha la potenza della soglia, del segno sacro» (p. 83).

Nell'ultima parte del libro, Casi confronta l'opera del poeta-regista con altri artisti coevi da lui citati, come Francis Bacon (di cui confronta un autoritratto con quello 'con il fiore in bocca' dipinto da Pasolini nel 1947), e poster come Rainer Wener Fassbinder (in particolare la transessuale Elvira di *In un anno di 13 lune*, 1978, a confronto con Carlo di Polis e di Tetis del romanzo incompiuto *Petrolio*), Copi (che condivide la centralità della «violenza del potere», p. 136), Mario Mieli («che conduce l'autorappresentazione al confine tra i generi e le identità, sia nella scrittura che nella vita», p. 140), Franco Scaldati, la cui «parola invoca corpi che sono veicoli viventi di quella parola e di ciò che trasmette, idea o poesia, morbide ossessioni di borghesi o illuminazioni visionarie di sottoproletari» (p. 146), fino a Yukio Mishima «la personalità più aderente a Pasolini» (p. 147) con cui condivideva la condanna per la mutazione identitaria del proprio paese e il rinnegamento della tradizione.

ROBERTO CHIESI

*roberto.chiesi@cineteca.bologna.it*

*Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini, Bologna, Italia*