

# La vocació teatral de Pier Paolo Pasolini<sup>1</sup>

Valentina Valentini

## Experiències

La relació de Pier Paolo Pasolini amb el teatre no es pot encabir al període reduït en què va escriure les seves tragèdies, contemporànies al «Manifest per un nou teatre», perquè irriga des de l'adolescència la iniciació cultural de l'escriptor: el 1938 va escriure una comèdia i una tragèdia grega, *Gli alati* i *La sua Gloria*, posant a prova tant el llenguatge poètic com el dramàtic; als anys d'Universitat, a Bolonya coneix actors i directors entre els quals hi ha Zacconi, Benassi i Tumiati, llegeix revistes com *Il Dramma*, projecta la creació d'una companyia i respira les idees de Bragaglia, Orazio Costa o Enrico Fulchignoni, per als quals el teatre no és només cultura humanista sinó també un instrument de comunicació amb la societat, i també durant la postguerra està en contacte amb Grassi, Strehler i Testori, compromesos a primera fila a donar una resposta civil a la reconstrucció moral i cultural d'Itàlia. Encara és més essencial que la paraula, tant escrita com dita, institueix una reciprocitat fecunda entre poesia i teatre, en el sentit que la veu fa comprendre la poesia i a la inversa, el vers estructura les seves tragèdies. Això significa que el teatre no és del tot una experiència circumscrita i marginal, per arxivar com un experiment maldestre i fallit, perquè representa un punt d'unió important en la producció de l'escriptor, a l'encreuament entre poesia i cinema.<sup>2</sup>

1. Publicat a la revista *Nuovi Argomenti*, núm. 9, gener-març 1968.

2. Als anys que van del 1943 al 1949, passats a Casarsa, escriu per als nens *Il fanciullo e gli elfi*, *Meriggio d'arte*, *Il cappellano* (la història d'un capellà que se sent atret per un adolescent, interpretat per l'escriptor mateix). En aquest període, Pasolini, professor d'ensenyament mitjà, experimenta també el teatre amb els nens, ja sigui com a instrument per fer-los acostar i estimar la poesia o com a expressió de l'experiència pròpia, com ho fa una forma de teatre polític i popular. Escriu *Turcata Friul*, en sintonia amb els objectius de l'Associació per l'Autonomia del Friül. L'expulsió del partit comunista, de l'ensenyament mitjà i de l'Associació, acusat d'actes obscens i corrupció de menors, es converteix també en matèria d'*una Rappresentazione profana*, un projecte que quedarà incomplet. Als anys següents, amb *Storia Interiore*, severament criticada per Calvino, Pasolini experimenta una altra dimensió

Des d'aquesta perspectiva, el descobriment del teatre de Brecht incideix en altres direccions i també a contracorrent respecte del context politico-cultural d'aquells anys, en tant que els interessos de Pasolini, segons la seva obra i el seu pensament, indiquen una via diferent de la instrumentalització ideològica per superar la crisi dels intel·lectuals d'esquerra i de l'avantguarda mateixa. El cas Brecht es prestava a substanciar la posició de Pasolini, que buscava un compromís que prengués nota dels problemes de sentit i de forma, «un sentit compromès de l'obra» que no pretenia respostes ideològiques, sinó «testimoniar, si més no, les preguntes en obres 'ambivalents, ambigües, obertes' com el Brecht entès amb precisió per Barthes: però no pas per això no compromeses, i ara!» (PASOLINI, 1966-1972-2000). Però Pasolini, com Barthes, distanciant-se de l'avantguarda indicava una via complexa que convertia en problema tant la linealitat de la narració, la psicologia, com la seva derogació; que no renunciava a la realitat, al contrari, establia anàlisis científiques per entendre-la millor, sabent però que les forces noves (provinents segons l'escriptor de la petita burgesia i del món rural i arcaic) contradeien tant el racionalisme marxista com el burgès.

És sempre a través de Brecht —ja no l'ideòleg marxista sinó l'intel·lectual d'esquerres integrat— com l'escriptor descobreix la pluricodicitat de l'espectacle teatral com a dimensió híbrida i popular en la qual s'experimenten dispositius dramaturgics que desestructuren l'espectacle per mitjà de la inserció de material heterogeni, com al cabaret.<sup>3</sup> Amb el projecte d'*Italie magique*

---

de l'escriptura per al teatre: l'espai del jo. No es tracta de fer autobiografia sinó de projectar en el personatge l'espai psíquic d'una única *dramatis persona*, la de l'autor.

L'octubre de 1966, Moravia, Siciliano i Maraini alhora que el grup '63 també s'impliquen en teatre, al costat de Paolo Bonacelli i Roberto Guicciardini, i formen la companyia del Porcospino, a Via Belsiana, que durarà només dos anys preparant, a banda de textos propis, Gadda i Wilcock. La revista *Nuovi Argomenti* funciona com a instrument de debat, més pel vessant literari que pel teatral.

Havia proposat a Volponi, Moravia, Sciascia, Leonetti i Siciliano traduir del grec una tragèdia: la pràctica teatral, escriure, portar a escena hauria hagut de donar vida a una veritable i pròpia activitat cultural, dividida entre el centre d'estudis i la secció, «un teatre-forum». Entre 1966 i 1968 Pasolini va gastar tota l'energia al voltant de i per al projecte teatral, des del moment que no només constituïa un fet formal de renovació dels llenguatges, sinó també vital, perquè era capaç de tornar a invertir de responsabilitat l'intel·lectual i l'artista.

3. *Els set pecats capitals* de Brecht-Weill amb Carla Fracci i Laura Betti fan descobrir a Pasolini el plurilingüisme del teatre, en un espectacle en el qual música i

(1964), Pasolini escriu un text en el qual les influències brechtianes deriven cap a la paròdia, amb una dimensió experimental accentuada tant per contaminació entre cinema i teatre com per les acotacions en què, més enllà de les instruccions de direcció, l'escriptor introdueix els seus comentaris i també les deformacions fonètiques que seran al *Lip Lip* d'Scabia, com els ninots del teatre de marionetes per als personatges de Mussolini i de Hitler.

No és inútil preguntar-se quins actors i directors contemporanis seus va apreciar Pasolini: incondicionalment, Eduardo de Filippo i Carmelo Bene, a qui definia en una entrevista a Corrado Augias com «un cas extraordinari» capaç de desarticlar la llengua dramàtica gràcies als trets suprasegmentals, «a l'articulat del cos que submergeix i sobrepassa el logos». Valorava Paolo Stoppa (però no Rina Morelli), Alberto Lionello, Franca Valeri i sobretot Laura Betti, «fenomen de plurilingüisme parlat, conviuen en ella formes expressionistes, caricaturesques, naturalistes i convencionals “és la fillola teatral de Gadda”». En general no li agraden els actors professionals i acusava d'academicisme —igual que tot el que escrivia en els mateixos anys un crític com Giuseppe Bartolucci— la direcció crítica italiana de la segona postguerra, fos Visconti o Strehler: «Aquests han codificat, per mi, una mena de kitsch teatral, una forma de gust modern i totalment exterior en la qual tot es caracteritza per una bellesa previsible, artificial, que no sorprèn ningú» (PASOLINI, 1983).<sup>4</sup> No apreciava el grup '63, mentre que havia vist el *Princi-*

---

dansa tendeixen a una funció ideològicoirònica. D'aquest descobriment neix *Vivo e Coscienza*, una obra coreogràfica amb música de Maderna en la qual el pagès del 600 no parla, dansa i prou (paper pensat per a Ninetto Davoli) i Laura Betti, la Consciència, parla per corrompre'l, configurant un contrast entre passió i ideologia, entre cos i llenguatge. En aquest mateix clima neix el projecte de direcció de *Santa Joana dels escorxadors* de Brecht amb la intenció d'associar els *pupi* sicilians amb l'actriu Laura Betti, una recuperació d'una forma tradicional convertida en actual gràcies a la reinvençió de Mario Ricci i Peter Schumann.

4. Ja abans de la publicació del «Manifest», en una de les nombroses entrevistes, Pasolini acusava el Piccolo Teatro «perquè fa servir una convenció acadèmica no creada a partir del parlar real de l'espectador sinó d'un parlar hipotètic que no existeix». Per Pasolini, en canvi, representa una veritable excepció Eduardo de Filippo, que fa servir una puríssima llengua teatral i «no és només el nostre millor autor, sinó un grandíssim actor complet, recita en dialecte. Parla en realitat, més que en dialecte napolità, l'italià mitjà que parlen els napolitans, és a dir un italià real. Però no en fa una mimesi naturalista: hi ha creat al damunt una convenció que li proporciona completesa i l'allibera de tot particularisme. La de De Filippo és una llengua teatral puríssima». Per aquest motiu, i perquè Itàlia no té una institucionalitat lingüística

*pe costante* de Grotowski a Spoleto i no posava en dubte la seva càrrega innovadora.

La reflexió teòrica i política de Pasolini, i també les seves experiències com a director de teatre i de cinema, com a dramaturg i intel·lectual compromès —publica el «Manifest per un nou teatre» i el discuteix públicament en ocasió de l'estrena d'*Orgia* a Torí, al Deposito d'Arte Presente (1968)— inscriuen de ple dret el teatre en el pensament i l'estètica pasoliniana.<sup>5</sup>

### El «Manifest per un teatre nou»

El 1968 apareixen contemporàniament a Itàlia tres «manifestos» per un «teatre nou» (i la coincidència és símptoma d'una urgència): el de Pasolini, publicat a «Nuovi Argomenti» el gener-març de 1968; el redactat a cura de

oral, «l'únic teatre possible a Itàlia és el teatre en dialecte». («Gli scrittori e il teatro», a cura de Marisa Rusconi, *Sipario*, n. 229, maig 1965, pàg. 2-14; 35).

5. Pasolini va escriure les sis tragèdies en un període de temps brevíssim: 1966-68, es van publicar pòstumament, en estat d'inacabades (amb l'excepció de *Bestia da stile* que va ser rescrita per l'autor fins al 1975). Les posades en escena, viu encara Pasolini, van ser escassíssimes i com a exercicis. Luca Ronconi, que ja el 1978, amb Calderón, s'havia acostat al teatre de Pasolini, imputa a la funció desviadora del «Manifest» el judici que ha mantingut els homes de teatre allunyats de portar a escena les seves obres, enteses com a literatura i no com a teatre.

*Orgia* va ser el primer text escrit per a teatre i el primer a arribar a escena dirigit per Pasolini mateix, mentre *Pilade*, publicat a *Nuovi Argomenti* el 1967, és el més definitiu i amb menys variants. Entre la primavera i l'estiu de 1966 va escriure les primeres tragèdies —*Porcile* i *Calderón*— i alhora el tractament de *Teorema* i d'*Edipo re*, seguits per *La terra vista dalla luna*, inspirada en l'*Alcestes* d'Eurípides i *Che cosa sono le nuvole*, en el qual parteix de l'*Otello* de Shakespeare.

De fet el teatre, després de 1968, es decanta cap al cinema que interpreta i explica com un canvi de tècnica, o més ben dit, l'adopció d'una altra llengua.

El món del teatre és una font, un imaginari, un arxiu que recull per fer interactuar el present —la ciutat industrial— amb el passat, la llengua amb el dialecte, la literatura amb el drama.

Els films d'aquest període de fet són reescriptures cinematogràfiques de tragèdies clàssiques o els seus propis textos teatrals.

La bibliografia sobre el teatre de Pasolini no és extensíssima. Cfr. Antonella Ottai BT 35 36 juliol–des 1995. Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milà, 2005. Edi Liccioli, i els altres del volum Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000; Teatro contemporaneo, Roma, 1985, Apèndix III, pp. 31-47.

Bartolucci, Capriolo, Fadini i Quadri, discutit al Congrés per a un teatre nou celebrat a Ivre del 9 al 12 de juny de 1967, i el de Richard Schechner, *Six Axioms for an Environmental theatre*.<sup>6</sup>

Roberto Tessari, al volum *Il teatro italiano del Novecento*, sosté precisament que «no hi ha hagut mai, a la història de l'espectacle italià del segle XX, temporades més fèrtils i denses que aquella del 1968: sobretot si considerem la manifestació d'un pluralisme de discursos fonamentats d'alguna manera en les raons autònomes d'un *pensar i operar en termes* teatrals, capaç de convertir d'un sol gest en anacrònica qualsevol diatriba sobre la 'crisi de la dramaturgia', el domini de la direcció, les funcions dels espais estables, l'acostament al públic, la descentralització de l'escena' etcètera.» (TESSARI, 1996).

Durant el període en què tota la intel·ligència progressista i avantguardista italiana mirava cap al grup '63 com a renovador del teatre italià, fornidor de textos nous, Pasolini expressava obertament a *La fine dell'Avanguardia* les seves crítiques argumentades que contrastaven amb les opinions corrents. Per a un crític no alienat com Giuseppe Bartolucci, el grup '63 indicava una contratendència respecte dels literats de l'escena oficial, ja fos perquè professaven una propensió original transdisciplinària o perquè —pròxims a les reflexions de Roland Barthes (1960) d'*El grau zero de l'escriptura*— entenien el text literari com a traça material, gràfica i sonora, una superació de l'oposició entre literatura i teatre, una revalorització del codi teatral reinserit al circuit de les experimentacions d'avantguarda, segons les quals tant l'actor com el text es consideren «material escènic». Les tesis del «Manifest», exposades al congrés d'Ivrea, reunien els principis que conformaven en aquells anys les experiències del teatre *nou*: el de Bene, de Ronconi, del Living, de Brook, d'Scabia. Al prefaci del text *All'improvviso*, Giuliano Scabia enunciava les línies essencials del teatre nou que coincideixen amb les del «Manifest»: «ús de tot el teatre» i, per tant, abolició de la fractura entre platea i escenari; «ús distanciat i irònic dels objectes» que són intercanviables amb els actors i a la inversa; «ús de l'actor com a objecte animat i, per tant, com a fet plàstic visual més enllà del sonor»; «introducció de parts purament fonètiques» (que sobre el paper es converteixen en poesia visual, traces gràfiques, dibuixos, ritme) (SCABIA, 1967). Al manifest d'Ivrea, el mode productiu del Living, basat en el grup consolidat per afinitats ideològiques, marcava els trets del teatre *nou* com a comunitat en la qual no hi ha cesures entre l'existència quotidiana i la pràctica artística, per a la qual el teatre es regenera a través de l'acolliment de materials degradats de vida, de llenguatge i ma-

6. Cfr. V. Valentini, «Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR (1956-1971)» a *Biblioteca Teatrale* n. 6/7, 1973 pp.148-251.

tèries expressives estranyes a la tradició teatral i del redimensionament del llenguatge verbal, incapaç d'expressar el present. És un teatre que ocupa tot l'espai, que ja no és exclusivament l'escenari, sinó també el carrer (vegeu l'*Orlando Furioso* de Ronconi); és experimental en tant que engega un procés de treball segons el mètode «d'assaig i error», basat en la recerca comuna d'un col·lectiu que comparteix i compara competències i visions del món, el resultat de la qual d'entrada no es coneix perquè és fonamental «l'adquisició i l'experimentació dels nous materials escènics», és a dir, una labor intensa de resignificació dels llenguatges propis i específics del teatre (tant del gest com de l'objecte, del so o de la relació entre espai i acció escènica) i ficats en l'escriptura escènica d'arts limítrofes —la dansa i les arts visuals— o de territoris extraartístics.

El «Manifest» elaborat per Pasolini es distancia radicalment del d'Ivrea i, sense ser discutit, és refusat i esborrat tant pel partidaris del nou com pels representants de l'*establishment* teatral. La radicalitat del «Manifest» segons el teatre de l'època venia marcada per la condició reaccionària de part de l'avantguarda i pel rigorisme d'oratori del vessant de la «Xerrameca», i va ser ignorada pel teatre polític que en aquells anys es convertia en «gènere».

Del «Manifest» se n'explica habitualment la tesi més clamorosa, la que al seu temps va provocar les reaccions hostils dels mantenidors d'aquell teatre nou que per a l'escriptor era homogeni amb el teatre burgès i que estava encarnat —boc expiatori excel·lent— pel Living Theatre, una formació que llavors representava internacionalment els trets de l'avantguarda: mode de producció col·lectiu, processual-experimental (laboratori), predomini dels llenguatges no verbals (el cos-gest) i de la qualitat sonora-musical de l'actuació verbal, caràcters prou específics com per dictar a Pasolini el terme *teatre del gest i del crit* amb el qual identificava negativament el teatre nou del qual havia de prendre distàncies.

Però, a banda de les preses de posició partidistes suscitades a l'època, el «Manifest» conté un principi innovador important: que el teatre i l'oralitat es mesuren en el parlar de l'actor a escena. Al teatre nou, segons Pasolini, l'actor, com a vehicle de la comunicació oral, és el *poeta de la llengua oral*, per la qual cosa gaudeix de la mateixa llibertat de creació que té el poeta amb la llengua escrita. Refusant la llengua no natural i fictícia de l'italià burocràtic, imposat autoritàriament al plurilingüisme de la Itàlia preunitària, Pasolini denunciava la mancança d'una tradició teatral-lingüística a Itàlia.<sup>7</sup>

7. La qüestió lingüística havia apassionat i compromès l'escriptor, que d'una concepció gramsciana que posava al centre les cultures rurals, després d'*Una vita violenta* i de *Ragazzi di vita*, en el qual havia fet sorgir un ambient com a llenguatge

Si la dels actors del teatre nacional és una «antillengua interpretativa», una llengua estàndard que ve de la TV, la seva proposta és «actuar per sobre o per sota seu: per sobre a través d'una poetització conscient i una sublimació abstracta. [...] Per sota: adoptant els dialectes, les dessacralitzacions sublingüístiques, o caricaturitzant la mateixa llengua estàndard. La declamació a Itàlia només pot ser expressionista i substituir *el present* de la sintonia lingüística impossible amb l'espectador per una mena de sintonia mimètica, és a dir per la pura i simple presència mímica del seu cos» (PASOLINI, 1965-1992-93).

Com observa encertadament Stefano Casi, per expressionista Pasolini entén deformació, provingui tant dels dialectes com dels jocs de paraules —al·literacions, lapsus, desviacions semàntiques, criollització de la llengua— però també —i aquesta és la conquesta que se subratlla— la pura presència del cos, els llenguatges no verbals: superar l'estandardització és responsabilitat de l'actor. En particular ens sembla rellevant la tesi que sigui necessari eliminar l'acció del teatre de text per privilegiar l'audició i la vista, en tant que pren radicalment posicions respecte del problema irresolt d'integració entre paraula i escena.

És igualment important, tot i que a l'època es menystingués, la reflexió de Pasolini respecte a l'ús del dialecte que «el teatre de text inclou en casos excepcionals i en una accepció tràgica que el posa al nivell de la llengua culta» (PASOLINI, *Manifest*), en tant que algunes dècades més tard ha succeït tot el que Pasolini, llavors no escoltat, augurava: s'ha creat una llengua teatral inventada i no naturalista (com la d'Eduardo) en la qual s'inscriu el llenguatge gestual que Brecht apuntava com a factor de renovació del llenguatge verbal (BRECHT, 1962-1975).

En realitat, la «vocació teatral» de Pasolini no correspon a una posició teòrica clara i definible, sinó que són realment les contradiccions allò que signa el seu pensament sobre el teatre. Encara avui el model de teatre projectat per Pasolini està assimilat al teatre de text literari, a l'anomenat «teatre de text», i interpretat com a exemple «d'una dramaturgia entesa segons els cànons d'una *literalitat* idealista», com escrivia Roberto Tessari (1996), de qui esmentem la citació sencera: «La perspectiva pasoliniana es manté a l'interior d'una teatrologia per a la qual l'esdeveniment escènic és sobretot *comuni-*

---

ge —el subproletari de les viles romanes—, a partir de 1963, amb *Divina Mimesis* fa sorgir modalitats expressives «més dinàmiques per restituir el caos i la complexitat de la realitat» (esbós, apunt, projecte, comunicat), estratificació i no linealitat i perfecció.

*cació* (i no *expressió*), subordinada —a més— al servei d'una dramaturgia entesa segons els cànons *de la literalitat* idealista».

Si bé aquesta interpretació és irrefutable, perquè per damunt seu es projecta sense solució de continuïtat la producció dramaturgica de l'escriptor, és cert però que, convertint en recíprocament funcionals la dramaturgia i l'enunciació poètica, s'evita destapar les contradiccions i simplifica la complexitat que ha fet impracticable la proposta teatral de Pasolini.<sup>8</sup>

El teatre nou d'acord amb la paraula (però aquí radica l'intent polèmic del manifest davant del teatre existent, tant institucional com d'avantguarda), «és primer que res debat, intercanvi d'idees, lluita literària i política, en el pla més democràtic i racional possible: per tant, un teatre atent sobretot al significat i al sentit, i que exclou qualsevol formalisme, que a nivell oral vol dir complaença i esteticisme fonètic» (PASOLINI, *Manifest*). El model ideal és el teatre de la Grècia clàssica, entès com a discussió col·lectiva i pública i, més prou, el drama didàctic, tal com Brecht el va reformular a l'últim període de la seva vida, en el qual la comunicació teatral es dirigeix a presentar i discutir problemàtiques d'actualitat, de forma *oberta*, «és a dir que plantegin els problemes, sense pretendre resoldre'ls», de manera que s'estimuli la intel·ligència de l'espectador a trobar possibles solucions. L'escriptor no compartia entre altres coses, en discrepància amb els defensors del teatre d'avantguarda, que la invenció d'un llenguatge escènic nou es resolgués en una praxi desestructuradora, sense un moviment de reconstrucció paral·lel.

I aquí reapareix la qüestió que ens sembla que importa més a l'escriptor quan pensa i opera amb els instruments del teatre, l'autènticament política, la de la relació del teatre amb la realitat, tot allò que significa atenció als modes expressius, als gestos, a les pronúncies, al públic. La vocació política del «Manifest» és claríssima, des de la seva la dedicatòria (punt 16):

No ho malentengueu. Això que reclamen aquí no és un obrerisme dogmàtic, estalinista, togliattà o conformista en qualsevol cas.

Reclamem més aviat la gran il·lusió de Maiàkovski, d'Esenin, i dels altres joves commovedors i grans que van treballar amb ells en aquella època. A

8. Estem d'acord amb Luca Ronconi que sosté: «Per parlar de Pasolini home de teatre, penso que s'ha de partir de la contradicció entre la lectura objectiva de les seves obres i la lectura del seu «Manifest per un teatre nou», dos textos que per mi es claven cops de puny i es fan mal l'un a l'altre, perquè llegir el teatre de Pasolini a través del seu manifest significa indubtablement mortificar-lo, és a dir, matar-lo, és a dir exactament el que va fer ell quan el va portar a escena» (Ronconi, a CASI, 2005).



ells va dedicat idealment el nostre nou teatre. Res d'obrerisme oficial, doncs: malgrat que el teatre de la Paraula vagi amb els seus textos (*sense escenaris, vestuaris, musiquetes, magnetòfons i mímica*) a les fàbriques i als cercles culturals comunistes, si convé en sales amb les bandeers roges del 1945 (PASOLINI, *Manifest*).

I al punt 1 revela, negant-lo, que és Brecht el fantasma-pare de qui alliberar-se [«En tot aquest manifest, no s'anomenarà mai Brecht. Ell ha estat l'últim home de teatre que ha pogut fer una revolució teatral a l'interior del teatre mateix: i això perquè a la seva època la hipòtesi era que el teatre tradicional existia (i de fet existia)»] (PASOLINI, *Manifest*).

I de fet no se n'havia alliberat, però l'havia rellegit a través de Roland Barthes que, al seu torn, intentava fer passar una línia a través de Brecht (som a l'època del *Grau zero de l'escriptura*: fer interactuar avantguarda artística i revolució. Els assaigs de Barthes partien d'una decidida motivació política i ètica, plantejaven la pregunta de com conciliar la «disciplina revolucionària» amb les instàncies individuals del subjecte. Com passar comptes amb la tradició sense que ens esclafi, utilitzant-la per crear un llenguatge nou del present. L'especulació de Barthes no era de cap manera monòtonament avantguardista, no exaltava de manera triomfalista la ruptura amb la tradició. En un clima cultural i polític com el de l'Europa de postguerra, que pretenia, vençut el nazisme, un canvi de la societat i un ús de la cultura en sentit no classista, Barthes es plantejava el problema de com havia de respondre la literatura a aquest imperatiu moral i polític.<sup>9</sup>

És explícit en aquesta direcció l'assaig *La Fine dell'Avanguardia* (1966), una fi causada segons Pasolini per la dissociació entre realitat i llenguatge i per la coincidència entre protesta social i contestació de les formes i de les convencions lingüístiques. La conseqüència —argumenta Pasolini— és que la llengua de l'avantguarda (i té al punt de mira el grup '63), destruint la força significativa i metafòrica de la paraula, es presenta «sense ombres, sense ambigüitats i sense drama, com els formularis impersonals, o els textos aca-

9. La idea d'un públic homogeni, no indiferenciat com el públic de masses, ni genèric com el del teatre de la «Xerrameca» (definició feta per Moravia) troba ressò en el concepte d'intercanviabilitat entre autor i espectador, lector i escriptor que circulava en les pràctiques d'avantguarda del període, a banda del drama didàctic de Brecht: una comunitat homogènia d'emissors i destinataris que també poden invertir els papers. «Els destinataris del nou teatre [...] pel fet de pertànyer als grups avançats de la burgesia, són en tot *iguals* a l'autor dels textos» (PASOLINI, *Manifest*).

dèmics» (PASOLINI, 1972-2000). El problema que l'avantguarda no ha estat capaç d'afrontar és la manera de tractar la realitat sense matar-la i anestesiar-la, i també afirmar «la voluntat de l'autor d'expressar un "sentit" més que no pas significats. Per tant, de *fer passar sempre alguna cosa* a la seva obra. Per tant, d'evocar sempre directament la realitat, que és la seu del sentit que transcendeix els significats» (*ibídem*).

Respecte d'una realitat tan profundament canviada, observa l'escriptor, són inadequats tant els mètodes del vell compromís marxista com els de l'avantguarda, és necessari pretendre un art que estigui en condicions d'afrontar el present tot evocant-lo, suspenent el sentit, realitzant obres ambigües, sense renunciar al compromís o a la realitat: «Hi ha, segurament, en el teatre de Brecht, un sentit, un sentit fortíssim, però aquest sentit és sempre una pregunta» (*ibídem*).

Rellegir les tesis pasolinianes significa identificar en el seu discurs no només els motius que han avançat el debat teóricoestètic sobre el teatre (de Goffman al teatre postmodern), sinó també aquells nuclis problemàtics que, en els anys successius, van emergir com a contradiccions incurables en les pràctiques del teatre nou, que ha enfltat, en lloc de la via de la complexitat, la de la polarització lineal, tant en la teoria com en la pràctica teatrals, o bé ha afavorit l'elisió d'aquell doble moviment que Barthes indicava com a convergent: «hi ha el moviment d'una ruptura i el d'un adveniment, hi ha el traçat mateix de cada situació revolucionària, l'ambigüitat fonamental de la qual és que la Revolució bé ha de sorgir d'allò que vol destruir, fins i tot la imatge de tot allò que vol conquerir. Com l'art modern en la seva totalitat, l'escriptura literària comporta l'alienació de la història i el seu somni, o la consciència de la fractura dels llenguatges i de les classes, i l'esforç per superar-les.» (BARTHES, 1960-1982).

La incomprensió i el refús-oblit per part de la cultura d'avantguarda a Itàlia de les tesis del «Manifest» de Pasolini, es pot llegir com la incapacitat per treballar en la doble via de la fractura-reintegració, una actitud d'evitar la complexitat a favor de les antítesis no dialèctiques: teatre polític, tercer teatre, teatre de recerca.

### Per un teatre eficaç

Si bé és cert que la vocació teatral de Pasolini no es limita a l'ímpetu fulminant de la seva escriptura dramàtica —els sis textos que l'escriptor no es decidirà a enviar a impremta en vida per al seu anhelat volum de Teatre per-

què les versions no són definitives, com convé als textos destinats a l'escenari— és cert també que, en el període que va del 1966 al 1968-69, inverteix la major part de les energies i projectes en el teatre, des del moment que l'assumeix com un espai en el qual la poesia es converteix en un ritu per compartir en una comunitat d'autors-escriptors i espectadors, per compartir amb els literats més que no pas amb els autors de teatre (cosa gens exòtica si pensem que fins i tot el grup '63 estava format per escriptors i poetes que es feien càrrec de la renovació del teatre). Implicar-se en el teatre com a espai on exercitar el propi magisteri artístic —de poeta i d'intel·lectual compromès— significava per a l'escriptor buscar una via de sortida a la desorientació prèvia a la crisi de la ideologia marxista i l'ordenació d'una societat neocapitalista que havia inaugurat «l'època de l'alienació industrial». La seva era una manera de pensar en el teatre en contra i malgrat el teatre mateix, una actitud comuna en un període de contestació dels aparells i de les convencions que regulaven les pràctiques artístiques. De fet, les motivacions que empenyen Pasolini cap al teatre no són diferents de les que duren Peter Brook fora del teatre: la necessitat d'anul·lar el propi saber i ofici per redescobrir-lo en contacte amb pràctiques i cultures diverses (extraartístiques o extraoccidentals), un conflicte viscut per molts artistes i intel·lectuals en aquells anys.

Ha estat àmpliament analitzada la visió del món i de la història de l'escriptor, aquí només volem recordar que la pràctica del teatre i del cinema deriva de la crisi ideològica i artística de Pasolini (la crisi de la novel·la i de la poesia alhora) i de les temptatives per superar-la trobant motivacions convincentes per continuar el seu ofici de poeta, per la qual cosa busca en el cinema un contacte més ampli amb la societat, mentre que al teatre, al contrari, teoritzava l'intercanviabilitat entre *operador i espectador*, una comunitat reunida per compartir un ritus cultural, als mateixos anys que dins del teatre es redescobria i refermava la necessitat de reconquerir una dimensió ritual autèntica de l'acte teatral, per mitjà de la qual tornar a atorgar significat al paper de l'art i del poeta.

En la nova visió de Pasolini, cinema i teatre es converteixen en «poesia de l'acció», de les coses, de la realitat, contraposada a la dels signes, a la ruptura dels codis, al més enllà dels símbols, la llengua de la realitat que és sobretot l'acció: «Es pot escriure o llegir poesia fins i tot només vivint» escriu a *Res sunt nomina* (PASOLINI, 1972-2000). El teatre expressa la necessitat de Pasolini d'una operativitat directa, de llançar-se a la melé, des del moment que ja no es refia de la mediació de la paraula com a expressió de la racionalitat ni com a instrument de coneixement. Al teatre i al cinema Pasolini buscava l'esfera del misteri, de l'inefable, del somni i del record, que s'havien convertit

en els dispositius per mitjà dels quals poder continuar explicant la realitat. Al teatre es pot reintroduir el ritus que és una dimensió fundadora d'autenticitat, de passions, d'impulsos irracionals perduts, i restituir eficàcia a l'art.

Per què abandona el teatre? Més enllà de les consideracions expressades a *Bestia da stile*, del menyspreu expressat per l'aparell teatral italià, Pasolini confessa a Jean Duflot que «cada cop més m'adono que fer teatre no s'improvisa, és una empresa que requereix el compromís de tota una vida» (PASOLINI, 1983).<sup>10</sup>

Apartat el projecte de «teatre fòrum», de conjuguar la poesia amb l'acció política directa, i havent renunciat a la relació directa amb l'escena, els textos per a teatre es converteixen per a l'escriptor en un exercici només de pertinença literària.

### Per un teatre adramàtic

Sabem que, paral·lelament a l'escriptura de les tragèdies, Pasolini anava explorant el territori de la semiologia i elaborant una teoria originalíssima amb la qual acostar-se tant al cinema com al teatre, motivar teòricament el seu interès per aquests mitjans i afermar alhora la seva afició constant a la

10. A *Bestia da stile*, Pasolini expressa amb la vehemència que el caracteritza la seva distància de l'ambient cultural i teatral italià:

«Itàlia és un país que es torna cada vegada més estúpid i ignorant. S'hi cultiven retòriques cada cop més insuportables. D'altra banda, no hi ha un conformisme pitjor que el d'esquerra: sobretot naturalment quan també se l'apropia la dreta. El teatre italià, en aquest context (en el qual l'oficialitat és la protesta), realment es troba al límit més baix culturalment. El vell teatre tradicional és cada vegada més vomitiu. El teatre nou —que només consisteix en el llarg marciment del model del Living Theatre (amb l'excepció de Carmelo Bene, autònom i original)— ha aconseguit tornar-se tan vomitiu com el teatre tradicional. És el detritus de la neoavantguarda i del 68. Sí, encara som allà: amb l'afegit del vòmit de la restauració servil. El conformisme d'esquerra. Pel que fa a l'exfeixista Dario Fo, no és possible imaginar res més lleig que els seus textos escrits. De la seva audiovisualitat i dels seus mil espectadors (encara que siguin de carn i ossos) evidentment no me'n pot importar res. Tota la resta, Strehler, Ronconi, Visconti, és pura gestualitat, matèria de revista il·lustrada. / És natural que en un quadre semblant el meu teatre no sigui ni percebut. Cosa que (ho confesso) m'omple d'una indignació impotent, ja que els Pilats (els crítics literaris) m'envien als Herodes (els crítics teatrals) en un Jerusalem del qual confio que aviat no en quedarà pedra sobre pedra»(598).

poesia: com recuperar la poesia a través del nou llenguatge del cinema i del teatre?

Agredint el teatre com a institució burgesa, Pasolini, a diferència de la neoavantguarda, no contesta una tradició ni la continua, sinó que la ignora! Això comporta prescindir també dels seus trets específics, o dels llenguatges de l'escena, la mediació de l'actor i del director —considerada un revestiment espectacular i subrepticí (en sintonia amb les posicions de Heiner Müller, afí a Pasolini també per una reflexió comuna sobre la història expressada a través del mitjà teatral)—, convençut que les matèries expressives de l'espectacle obstaculitzen la consciència crítica de l'espectador, que és l'objectiu principal de l'experiència teatral: dialogar amb l'espectador en una relació més pròxima i d'intercanvi, ben diferent d'allò que promou la televisió i els mitjans de comunicació de masses.<sup>11</sup>

A la introducció al programa de mà de l'espectacle *Uccellacci e uccellini*, portat a escena pel Cut de Parma el 1967, Pasolini escriu: «Si m'hagués de decidir a fer alguna cosa per al teatre, com a autor o director ho centraria tot en la paraula. Però així i tot no podria ignorar en absolut que el gest i l'acció són importants en teatre i en cinema, només que es proposen en una mena de contradicció simètrica: en cinema és el llenguatge escrit-parlat qui [...] integra el llenguatge pur de la presència física i de l'acció, mentre que al teatre és el llenguatge pur de la presència física i de l'acció qui integra el llenguatge escrit-parlat.» (cit. in Casi, 2005). Aquesta definició —en teatre la paraula és sobirana i al seu costat hi ha els cossos dels actors— va en sintonia amb la teoria que estava elaborant d'un llenguatge previ a la realitat: «Tota la vida, en la complexitat de les seves accions, és un cinema natural i viu: en això, és lingüísticament l'equivalent de la llengua oral en el seu moment natural i biològic» (PASOLINI, 1972), o sigui, el cinema és a la realitat el que la llengua escrita és a l'oralitat, en el sentit que «els signes de les llengües no verbals: o, en el cas concret, els signes de les llengües escrites-parlades només tradueixen els signes del Llenguatge de la Realitat [...] El no verbal, per tant, és només una altra verbalitat: la del Llenguatge de la Realitat» (PASOLINI, 1972).

11. «Les tècniques audiovisuals agafen l'home en l'acte en el qual dóna exemple (volent-ho i no). Per això la televisió és tan immoral. Perquè, com que no es fonamenta sobretot en el muntatge, es limita a ser una tècnica audiovisual en estat pur: està molt a prop, per tant, d'aquell ininterromput 'pla seqüència' que és virtualment el cinema». La TV per a Pasolini és «una font perpètua de representació d'exemples de vida i d'ideologia petit-burgeses. És a dir, de 'bons exemples'. Vet aquí per què la televisió és repugnant almenys tant com els camps d'extermini» (PASOLINI, 1983 : 137).

En aquesta perspectiva, la tria del cinema i del teatre venia motivada per l'escriptor com a estratègia per cultivar la Realitat a través de la realitat, sense mediacions o reduïdes al mínim, per recuperar el llenguatge primari de les accions. Com a estratègia oposada es dibuixava, en canvi, la seva hipòtesi de metanovella —atès que ja no és practicable narrar amb la illusió que la història es desenvolupi sense la intervenció del narrador— en la qual el magma de materials, formes i estils diferents es convertia en l'única via practicable (*Petrolio*). Per tant, conviuen dues ànimes en el pensament i en la pràctica artística de Pasolini. L'autoreflexiva i la irreflexiva. De fet, la dramaturgia de Pasolini contradiu les motivacions originàries i els objectius que l'havien portat cap al teatre, el teatre que hagués hagut d'assegurar-li l'espai de la realitat, d'aquella zona de la realitat impenetrable per la paraula, els límits de la qual havia experimentat. Perquè, atribuint a la paraula la força pragmàtica de l'acció, nega fins i tot aquells marges d'alteritat per abraçar-comprendre els quals havia suspès i transferit la pràctica literària al teatre i al cinema. La *foné*, que és la traça de la prelògica i la preverbalitat, com el silenci (l'afàsia de Rosaura o la seva confusió lingüística a *Calderón*) són vençuts per la verbalitat, per la qual cosa les traces de la realitat, dels conflictes i dels cossos no aconseguen convertir-se en expressió, vençudes pel Logos.

La coincidència, al teatre, de paraula i d'acció, de dir i de fer, de noms i de coses, produeix els personatges-idea l'activitat predominant dels quals és raonar. «Per això, paradoxa dins la paradoxa, el llenguatge dels cossos, així insistentment anunciat i verbalitzat, no s'exhibeix mai a escena. Com a l'antic teatre atenenc, totes les accions es desenvolupen fora, lluny de la vista del públic i després es resumeixen en i per la paraula, omnipresent i omnipotent» (LICCIOLI, 1997).

Aquest és el fracàs del teatre de Pasolini, l'avortament expressiu de la realitat, de les coses, dels cossos, del crit. «Queden les veus per parlar de la carn (llunyana, maleïda, amb tot imperiosa) i del món (perdut com l'Edèn, o fins i tot massa present com un camp d'extermini)» (LICCIOLI, 1997).

Per tant, el teatre de text no és una pacífica literatura de gènere, sinó una tràgica discòrdia sufocada amb un aparell conceptual alhora sofisticat i ingenu.

## Oposicions i iteracions

Els temes que Pasolini afronta tant als seus textos escrits per al teatre, a *Petrolio* —la forma magma de novella pòstuma— com a les pel·lícules el guió de les quals té un precedent i origen teatral (*Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*) són

inevitablement comuns: la revolució tecnològica porta a una regressió, a una nova barbàrie, «un nou feixisme» que per a l'escriptor correspon a una rapidíssima mutació antropològica que ha canviat profundament la societat italiana, una mena de genocidi cultural (en el qual han estat anul·lats i esborrats també els dialectes) davant del qual l'escriptor se sent ja sense cap funció, quan s'ha esfondrat el projecte polític, nascut de la Resistència d'implicar el poble en la gestió democràtica del nou estat i de la nova cultura.

Si la qüestió de la llengua per a Pasolini revesteix una importància central en la seva especulació sobre un possible teatre nou, és a causa del nexa profund que l'escriptor ressegueix entre el procés neocapitalista de tecnològització de la societat i el procés d'homogenització cultural que tallarà les arrels humanístiques de la llengua italiana més enllà de l'estratificació plurilingüística dels dialectes (cfr punts del 25 al 31 del «Manifest») en favor d'un italià estàndard que aplanarà les diferències regionals unificant la nació. Rebel·lar-se contra aquesta estandardització ha estat l'objectiu de l'especulació-experimentació de Pasolini en relació al teatre.

A les seves peces, els personatges més actius són els burgesos, són ells els qui porten la iniciativa i creen situacions fora de les normes, generades pel principi d'Utilitat que entra regularment en conflicte amb el món. Les reaccions dels burgesos a aquest conflicte estan marcades pel fet de ser emprenedors, la qual cosa les converteix en terribles i maldestres alhora (perversions, crueltats, imbecilitats, crisis religioses en absència de fe, etc.). La lògica del racionalisme, del mercat i del Poder genera follia en qui no aconsegueix acceptar-ne les regles: la follia del pare d'*Affabulazione*, la follia de Rosaura, a *Calderón*, la malaltia (no poder mirar el món sense plorar i vomitar).

Els textos per a teatre de Pasolini es poden definir com adramàtics més que postdramàtics, entenent amb el primer terme una deficient marca de gènere i, amb el segon, una superació del gènere mateix, una dimensió comuna de les arts de la fi del segle xx, imputable a les pràctiques de contaminació entre llenguatges. El seu teatre és adramàtic perquè se sosté en un esquelet pseudodialògic (se sap que l'impuls d'escriure per al teatre va sorgir de la lectura dels *Diàlegs* de Plató), fa ús d'excursos que desvien la faula i fan coexistir espais i temps diferents, com en una pel·lícula. A *Orgia*, la faula es desenvolupa com un flashback, un home que s'ha suïcidat observa els fets més significatius de la seva vida, ja mort, un *ara i aquí* que porta a un temps passat —l'evocació del record— doblat alhora en la dimensió del somni. Pasolini aplica un dispositiu propi del cinema —el flashback— a l'escena, recompon en un muntatge virtual les seqüències de les accions que, en una dramaturgia convencional, passarien *ara i aquí*, en temps present. A *Orgia*, és l'autor qui

torna a unir els fils i dóna sentit a fets que en la seva existència del pur succeir, no en tindrien. Així, a *Calderón*, l'últim episodi és una imatge fixa, com una fotografia.

El vers, a les tragèdies de Pasolini, més que un mitjà d'estructuració rítmica i sonora de la parla és l'expressió d'una relació directa amb la Realitat: la realitat dels cossos (humans, animals, coses) evocats a través del signe de les paraules de les rèpliques dels personatges (descripcions de paisatges, de somnis, de persones, de sensacions físiques, etc.). Per contra, s'imposa prepotentment la naturalesa oratòria, ideològica de la seva dramaturgia, la urgència per comunicar directament amb l'espectador, del qual prové la fisonomia dels personatges-idees, funcionals en exposar el pensament de l'autor més que no a desenvolupar un caràcter propi. Canvien els noms però el personatge es manté idèntic, en el sentit que és l'escriptor que parla, desdoblant-se, la qual cosa permet l'alternança de les veus. És propi de la dimensió oratòria d'aquest teatre la dosi massiva de verbalitat profusa d'un mateix personatge reforçada per la irrupció a escena de figures cor —l'*speaker*, l'ombra de Sòfocles— amb el desig d'enunciar, *coram populo*, les seves visions de la història, del teatre, d'Itàlia i del comunisme (*Bestia da stile*), dels camps d'extermini (*Porcile*), del franquisme i de la Inquisició (*Calderón*), del conflicte entre pare i fill (*Affabulazione*). Parlar directament a l'espectador, sense mediacions, ve motivat per la necessitat de convèncer, de persuadir, de realitzar aquella comunitat intercanviable entre autors-actors i públic, una dimensió que conviu i que no topa amb la matèria autobiogràfica ni amb la naturalesa més de drama elegíac que de tragèdia.

Un altre aspecte a través del qual verificar la dimensió adramàtica del teatre de Pasolini té a veure amb la dinàmica que mou la falla i genera —o ho hauria de fer— la forma tràgica: es tracta de conflictes, de coexistències i capgirament de contraris?

Els estudiosos de la producció literària pasoliniana han posat en evidència alguns dels dispositius constructius que recorren els seus textos, particularment amb relació a la producció teatral, les sèries de contraris (no només de paraula) que revelarien el predomini de la dimensió afectiva per damunt de la racional i que conjugant-se amb el mecanisme de l'acumulació i la repetició «contribueixen a dissoldre la pretesa lògica de la llengua de definir la realitat correctament, sense equívocs, sense *enigmes*» (Fortini, cit. in LICCIOLI, 1997). Però si cada cosa és també el seu contrari, si l'oposició prové de l'escissió de la unitat, llavors no hi ha un veritable conflicte del qual fer sorgir una síntesi. Es tracta d'oposicions binàries que es desintegren en virtut de diverses estratègies, d'entre les quals, i principal, hi ha el fer prevaler l'autor-



poeta que dóna veu als personatges individuals: el cos i la idea, allò no dit i allò proclamat, el predomini de la paraula i de la no verbalitat. «A *Orgia*, les bipolaritats obsessives lèxiques arriben al zenit expressiu, duplicant, fins a les mínimes unitats sintagmàtiques, l'oposició primària *Home/Dona*, en la qual s'encarna la temàtica de l'antítesi i de l'escissió sentida així per l'autor» (LICCIOLI, 1997). I és precisament el mecanisme de l'escissió de l'u —l'autor— el que és a la base de la producció de Pasolini per al teatre —una escissió que permet la forma pseudodialògica, que impedeix el conflicte dramàtic i instal·la al seu lloc el dispositiu de la iteració en lloc del desenvolupament i el consegüent final. Perquè preval la dimensió íntima, la incertesa i no el gest resolutori, la dimensió autoreflexiva i l'obertura que inscriu el judici crític de l'espectador.

Al teatre de Pasolini, més enllà de les parelles d'oposicions, també hi són figurats els modes en què els contraris es neutralitzen: el cos, l'eros, el sexe són forces primigènies i incontrolables, l'esfera instintiva, la fantasia topa amb la lògica de la racionalitat i del poder que transforma l'eros en perversió, per la qual cosa el conflicte original és desactivat i es converteix en consumisme i permissivitat. Els fills primer es rebel·len contra els pares, però després el rol s'inverteix, el pare mata el fill i recupera la seva «animalitat». El Pare que després de l'assassinat del fill perd completament la seva identitat burgesa i es transforma en un rodamón, no és indicatiu de desfeta sinó al contrari, de regeneració, de refús de la cultura racionalista del Poder i de participació en una cultura minoritària metropolitana (ja no arcaica-rural). La força que el Pare havia alliberat en contra d'ell mateix i que l'ha portat fora de la seva vida de burgès capitalista és la mateixa que el salva: els contraris es capgiren segons l'esperit de la tragèdia.

El dispositiu constructiu de *Calderón* són els episodis-somni, un dispositiu recurrent, però no hi ha contraposicions fortes entre vetlla i somni com tampoc no hi ha explosió de les ambientacions «realistes» en situacions oníriques o d'alteritat (malaltia, follia). *Affabulazione* comença amb un somni, però després sembla prosseguir com un drama burgès «normal»; si no fos que, a partir de la meitat, l'estructura realista s'esquerda: apareix l'ombra de Sòfocles, després un Nigromant que veu dues realitats contemporànies i coexistents del Pare, i al final compareix l'esperit del Fill mort... El burgès pervers d'*Orgia* comença a parlar un cop mort. El Jan de *Bestia da Stile* parla amb els morts i amb els esperits, etc. No hi ha conflicte, sinó desviacions, emmirallament entre personatges antagònics que tendeixen a recompondre la unitat prèvia a l'escissió: són conflictes interiors, com al teatre de D'Annunzio, una posada en escena del jo escindit.

També el contrast arquetípic, com el de pare i fill, produeix un canvi de rols —la inevitabilitat del creixement— pel qual el jove es torna adult i perd els trets primaverals i comença a domesticar la natura, obeint els criteris de la productivitat, de la riquesa, del poder, reprimint les forces irracionals, les pulsions del cos, l'eros, la part salvatge de l'ésser.

Si la paraula no és capaç de dir allò no dit, d'atènyer l'inarticulat, la preverbalitat, el sexe en pren el relleu però es transforma en violència, en degradació, en expressió d'una alteritat irreductible, que prové de l'Home i de la Dona a *Orgia*.

La «desesperada vitalitat», l'insuprimible amor per la vida, per la seva santedat, la urgència i la necessitat de lluitar contra la repressió i la utilització amb finalitats de mercat d'aquesta vitalitat que es pot expressar només com a degeneració, és el veritable conflicte dramàtic que organitza *Affabulazione*.

Així com no hi ha veritable tragèdia, perquè la discòrdia o allò que és inconciliable es resolen en la dimensió evocativa del somni i del record, donats sense descartar-se com a coincidents i equivalents amb la dimensió de la ficció escènica, aquesta última es converteix en l'espai del somni o de la regressió que permet superar el present.

Teatre, joc, somni, mite i misteri formen part d'una mateixa constel·lació que delimita el territori del teatre, no contraposada a la realitat i a la cultura.

## Textos citats

BARTHES, Roland: *Il grado zero della scrittura*. Edició italiana: Einaudi, Torí, 1982 ( I ed. Lerici, 1960; 1975). En català: *El grau zero de l'escriptura*, Edicions 62, Barcelona, 1973.

—«All'avanguardia di quale teatro?» a *Saggi critici*. Einaudi, Torí, 1972 II, pp. 34-38.

BRECHT, Bertolt: «[Basso livello linguistico]», *Scritti teatrali, Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*. Einaudi, Torí, 1962 i 1975, pp. 170-1.

CASI, Stefano: *I teatri di Pasolini*. Ubulibri, Milà, 2005.

LICCIOLI, Edi: *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*. Le Lettere, Florència, 1997.

PASOLINI, Pier Paolo: «Manifesto per un nuovo teatro». Dins *Nuovi Argomenti*, gener-març 1968, ara a *Dispense Metodologia e critica dello spettacolo II, Pier Paolo Pasolini*. Materials a cura d'Antonella Ottai, 1992-93, Univer-

- sità degli Studi «La Sapienza» (també a *Il sogno di un centauro*, ed. Riuniti, Roma, 1983, pp. 131-145).
- «L'italiano orale e gli attori». Dins *Vie Nuove*, 18 març 1965, a Dispense, cit. pp. 17-18.
- «Teatro Oggi: Funzione e Linguaggio». Dins *Marcatre*, n. 19-22, abril 1966, p. 177.
- «La fine dell'Avanguardia». Dins *Empirismo eretico*, Garzanti, 1972-2000, Milà, pp. 122-144.
- «Il teatro di parola», entrevista de J. Dufлот, a Dispense, cit. p 29 (també a Pier Paolo Pasolini: *Il sogno del centauro* (a cura de Jean Dufлот). Editori Riuniti, 1983, p. 130).
- RONCONI, Luca: «Un teatro borghese», entrevista a cura de Walter Siti, a Pier Paolo Pasolini: *Teatro*. Meridiani Mondadori, Milà, 2001, pp. XIV-XXVI.
- NORDEY, Stanislas: «Il corpo del testo», entrevista a cura de Walter Siti, a Pier Paolo Pasolini: *Teatro*. Meridiani Mondadori, Milà, 2001, pp. XXX-XLI.
- SCHECHNER, Richard: «Six Axioms for Environmental Theatre». Dins *TDR*, n. primavera 1968 (trad, it. a *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, 1968).
- TESSARI, Roberto: *Teatro italiano del Novecento*. Le Lettere, Florència, 1996.

