

Francesca Tomassini

Pasolini in America

La controcultura, il Living Theatre e la Beat Generation

La poliedricità insita nel poeta, nel regista, nel drammaturgo e nel saggista Pier Paolo Pasolini ha sempre impedito, nonostante l'esplosione di interesse e i numerosi studi relativi alle sue opere, una lettura univoca di una parabola artistica tesa a mantenere lo studioso (ma anche il semplice lettore) in una costante tensione critica e ad una apertura intellettuale irrisolta.

Un'attenta analisi dell'originale esperienza drammaturgica di Pasolini, non più da considerarsi quale attività secondaria e accessoria del suo itinerario, porta in luce anche la capillare volontà di fruizione da parte dell'autore di quanto di più nuovo e innovativo si muove nel panorama drammaturgico internazionale. In questo lavoro mi soffermerò sulle suggestioni provocate dalla rivoluzione culturale statunitense ad opera del Living Theatre e dei membri della Beat Generation e, in particolare, dalla poesia di Allen Ginsberg.

Uno studio del *corpus* delle cinque tragedie pasoliniane scritte nel 1966 (*Orgia*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Calderòn* e *Bestia da stile*), indagate nel loro interscambio tra antico e moderno, rende possibile individuare proprio nella dialettica fra recupero delle fonti classiche e volontà avanguardistica la cifra innovativa del teatro di Pasolini.

Nel marzo del 1965 l'avanguardia statunitense del Living Theatre sbarca per la seconda volta in Italia, portando in scena al teatro Eliseo di Roma gli spettacoli *Mysteries and Smaller Pieces* e *The Bring*. Sono passati ormai quattro anni dalla prima trasferta del Living in Italia, durante la quale aveva rappresentato *The Connection* e *Many Loves*, senza suscitare però grande clamore. Nel 1965 molte cose sono cambiate e Roma sembra essere pronta a recepire l'ondata rivoluzionaria del teatro sperimentale internazionale.

Illustre estimatrice del gruppo teatrale statunitense è Elsa Morante, legata a Pasolini da una forte amicizia e da un'importante affinità intellettuale; è con lei che Pier Paolo assiste alla rappresentazione del Living all'Eliseo, lo spettacolo che vede contribuirà a cambiare nel profondo le sue teorie drammaturgiche rappresentando un tassello fondamentale del percorso che lo conduce all'elaborazione delle sei tragedie.

Il Living Theatre nasce come una sintesi perfetta di poesia e rituale, oralità ed espressività, «luogo in cui affermare principi e ideali non comuni in cui assistere a prodigiose trasformazioni, dove l'attore poteva incarnare e trasmettere passioni e sentimenti al di fuori di ogni modello sociale di comportamento, e lo spettatore poteva sperimentare il rischio di aderire a contenuti non ordinari e persino pericolosi, a riportarli nella sfera del quotidiano».¹

¹ C. Valenti, Introduzione in Id., *Storia del Living Theatre. Conversazione con Judith Malina*, Pisa, Titivillus, 2008, p. 16.

Quest'avanguardia si sviluppa dall'incontro di due anime innamorate della poesia e dell'arte, due anime tanto diverse quanto affini e complementari: quella di Julian Beck, artista a tutto tondo e intellettuale tormentato che cercava di affermare la sua personale interpretazione delle arti visive; e quella di Judith Malina, figlia d'arte,² attrice e regista, diplomata al Dramatic Workshop di New York. È lei che rappresenta la componente della coppia più strutturata ed educata all'arte teatrale; la sua metodologia, la sua disciplina e la sua tecnica rendevano possibile la realizzazione dell'utopia visionaria di Julian. È merito dell'eclettica personalità di Beck se il Living è riuscito ad entrare in contatto con le grandi novità che stavano investendo tutto il mondo culturale americano, dalla musica (il jazz di John Cage) alla scultura (l'espressionismo astratto), ma è grazie a Malina che la rivoluzione del Living stravolge la tradizione teatrale con lo sviluppo di un processo di vera e propria elaborazione collettiva che si realizza sul palcoscenico.

L'avventura del Living, nonostante sia profondamente legata alla drammaturgia e all'arte scenica, va interpretata come un progetto artistico di ampio respiro e non solo teatrale: attraverso la scelta del nomadismo e dell'esilio volontario in Europa, il Living comincia a proporre spettacoli di strada, nelle carceri, nei manicomi, in ogni luogo che non ricordasse un tradizionale edificio teatrale, in cui le rappresentazioni assomigliavano più a una manifestazione politica che ad uno spettacolo teatrale. Il pubblico veniva coinvolto continuamente («non avrò alcun pubblico, solo partecipanti»³ scrive Judith Malina) e invitato a intervenire attivamente alla messa in scena che richiamava il clima e l'atmosfera di un'assemblea.

Il vero scopo degli artisti del Living era quello di sperimentare nuove forme di espressione e di comunicazione attraverso i mezzi offerti dall'arte teatrale, nella convinzione che il lavoro del teatro d'avanguardia non si esaurisse nel portare un messaggio politico, ma avesse la sua caratteristica principale nella ricerca di nuove forme. Ed ecco quindi che si incontrano i due elementi principali che caratterizzano il Living: quello teatrale e quello politico. In realtà nessuno dei due sovrastò mai realmente l'altro, ma essi seppero coesistere, presentando al pubblico un evento completo e coinvolgente. Le innovazioni tecniche apportate all'arte teatrale, come la messa in discussione della preminenza registica, la centralità dell'attore come momento di creazione collettiva, la fuoriuscita dagli spazi tradizionali e l'abbattimento del confine tra attori e spettatori, si combinano tra loro seguendo l'articolata trama degli ideali e la forza del messaggio politico.

Ma il vero valore aggiunto del gruppo sta nell'essere stato il primo a proporre un teatro altro, non riconoscibile, senza precedenti, in grado di rompere i legami con il passato, dando inizio ad una nuova tradizione e ad una rinnovata utopia sociale libera da ogni tipo di concezione artistica ufficiale.

² La madre era l'attrice Rose Zamore, che, in gioventù, aveva recitato nella compagnia di Erwin Piscator, autore fondamentale anche nella formazione di Judith, la quale dichiara di aver appreso dal maestro due aspetti nodali della sua attività, soprattutto per quanto riguarda l'educazione registica: il teatro totale e l'impegno dell'attore.

³ J. Malina, *Tre note programmatiche*, in *Julian Beck e Judith Malina. Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1982.

Il soffio dell'ispirazione è arrivato davvero dalla sensazione che il teatro americano avesse completamente perso la poesia, non c'era teatro di poesia in America, il teatro di poesia derivava da Yeats e da Cocteau e dalle fonti europee a cui ci ispiravamo. Così ci rivolgemmo ai poeti americani che avevano scritto per il teatro, non erano molti, c'erano Paul Goodman, Kenneth Rexroth, John Ashbery, Claude Fredericks, William Carlos Williams, W. H. Auden. [...] Questo tipo di energia poetica fu molto importante per noi. [...] Ogni volta che abbiamo aperto un teatro l'abbiamo fatto con uno scrittore di poesia americano, proprio come riconoscimento della loro rarità. [...] Sempre alla ricerca del livello poetico del teatro. Noi abbiamo sempre pensato che la bellezza seducente dell'arte e della poesia possa aprire gli occhi a ciò che le orecchie si rifiutano di ascoltare, che la forza della bellezza e dell'arte sia una forza politica.⁴

L'ispirazione è la poesia e la scommessa è quella di riportare in vita sui palcoscenici internazionali la lirica in quanto genere in grado di svegliare le anime sopite della platea. La condivisione di idee e modelli letterari con Pasolini è evidente. ma per il poeta friulano conoscere e apprendere l'idea avanguardistica del Living non vuol dire semplicemente recepire e lasciarsi influenzare dalle novità artistiche più dirompenti dell'epoca, ma prendere coscienza dell'effettiva esistenza di altre possibili forme di sperimentazione teatrale.

Non bisogna dimenticare che il periodo in cui Pier Paolo assiste allo spettacolo del Living coincide con il momento in cui sta pensando di mettere in scena il suo *Nel 46!*, risultato di una lunga rielaborazione e revisione di un'opera giovanile, che però nel 1965 non riesce ancora a scrollarsi di dosso i retaggi della tradizione e porta i segni di un teatro passato. Nel dramma si raccontano i turbamenti che sconvolgono il piccolo mondo friulano, ormai da considerarsi distante anche dal suo stesso autore e a maggior ragione incapace di coinvolgere e toccare le corde emotive della platea, risultando una forzata versione aggiornata del vecchio *Cappellano*.

È dimostrato come nel 1965 Pasolini stia pensando seriamente ad elaborare un articolato progetto drammaturgico, idea continuamente alimentata dal fermento culturale che ruota attorno al mondo teatrale di quegli anni: i dibattiti e il proliferare dei teatri avanguardisti, il superamento di Brecht, il suo personale progetto linguistico di stampo gaddiano, le intuizioni sul teatro borghese e sulla morte dello stesso e la scoperta del Living Theatre.

È proprio nel biennio 1965-66, grazie all'opera di traduzione e di divulgazione realizzata da Fernanda Pivano, che l'Italia scopre gli Stati Uniti e la loro controcultura, molto diversa dalla nostra, così povera di storia e di riferimenti classici ma anche altrettanto viva e integrata con le problematiche sociali che pulsavano nel cuore del paese. La produzione culturale nostrana, proiettata costantemente verso il passato, non era preparata ad una nuova cultura che operasse nel presente per guardare al futuro. Soprattutto dal punto di vista culturale, Pasolini considera gli Stati Uniti come una terra promessa, in cui l'arte è in pieno movimento, lanciata verso la realizzazione di quella via alternativa che lui stesso stava cercando. Il teatro pasoliniano strizza l'occhio proprio alle novità e ai tentativi artistici che hanno permesso la produzione e il successo di esperienze come quella del Living Theatre o come le nuove forme poetiche sperimentate dai poeti della *beat generation*:

⁴ J. Malina, *Teatro di poesia: rituale e trascendenza*, ivi, p. 80-81.

Tessuto connettivo dei pensieri sulla nascente tragedia borghese che dovrebbe rinnovare il teatro italiano è dunque la cultura americana, anzi quella cultura legata alle inquietudini della controcultura e alla rivolta di Malcom X. [...] Sepolto Togliatti, tramontato Brecht, dimenticato Gramsci e mangiato il corvo di *Uccellacci e uccellini*; la società attuale del Dopostoria e dell'impero borghese impone altre scelte, come quelle della gaia contestazione americana, ultima incarnazione di uno spirito-guida non codificabile come quello – già adottato di Charlot. Pasolini concepisce le sue tragedie come una sorta di strada parallela alla controcultura americana: da lì parte ed è lì che vuole tornare per vedere rappresentate le sue opere.⁵

In effetti, Pier Paolo ha avuto modo di vivere sulla sua pelle il clima di fermento e il desiderio di libertà che si respirava negli Stati Uniti durante la metà degli anni Sessanta, visitando, per la prima volta, New York nell'ottobre del 1966, in occasione del Festival del cinema⁶ durante il quale veniva proiettato e presentato a livello internazionale *Uccellacci e uccellini*. Pier Paolo si lascia coinvolgere dal frastuono e dalla libertà contagiosa della Grande Mela e comincia ad esplorare la città: con addosso un lungo impermeabile, gli scuri occhiali da sole e le Clarks beige ai piedi, cammina per le zone più nascoste della città. «Evitò gli eventi mondani: la notte correva per Harlem sfidando tutto quanto era sfidabile, irridendo a chi lo invitava a temere.⁷ Correva al Greenwich Village, a Brooklyn. [...] Quel che racconta è certamente un parte minima delle sue avventure. Pier Paolo fu travolto da un'erotica sfibrante euforia. Accanto a questo - poiché era il modo di conoscenza - fu rapito dal fervore morale della contestazione americana in atto, dalla scoperta di una democraticità dello spirito, in Italia inesistente».⁸

È possibile che un umanista filo-marxista,⁹ che nella sua arte ha sempre mantenuto un vivo rapporto con la tradizione letteraria, subisca il fascino della controcultura americana nata nel Paese del consumismo? Sì, sembra più che possibile stando a quanto lui stesso racconta in un'intervista rilasciata ad Oriana Fallaci¹⁰ durante il suo primo soggiorno newyorkese:

Vorrei aver diciott'anni per vivere tutta una vita quaggiù. [...] New York non è un'evasione: è un impegno, una guerra. [...] Non mi sentivo straniero, imparai subito a girare le strade neanche ci fossi nato: eppure non la riconoscevo. Non l'ha mai rappresentata la letteratura: a parte le vignette di Arcibaldo e Petronilla, su New York esistono solo le poesie di Ginsberg. [...] Io sono un marxista indipendente, non ho mai chiesto l'iscrizione al partito, e dell'America sono innamorato

⁵ S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 171-172.

⁶ Il Festival era organizzato da Richard Round in concomitanza ad un'altra rassegna londinese. Questo binomio costituiva il più importante evento culturale per quanto riguarda nuovi tentativi cinematografici internazionali.

⁷ «In America, sia pure nel mio brevissimo soggiorno, ho vissuto molte ore nel clima clandestino, di lotta, di urgenza rivoluzionaria, di speranza, che appartengono all'Europa del '44, del '45»: P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1430.

⁸ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 402-403

⁹ «Sono marxista proprio perché Marx diceva che la rivoluzione avrebbe portato al deperimento e alla scomparsa del potere così come viene concepito dalla società borghese»: P. P. Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, in «La fiera letteraria», XXII, 50, 14 febbraio 1967. Intervista rilasciata a Manlio Cincogli, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1616.

¹⁰ Vale la pena leggere anche l'appassionata descrizione di Pasolini che la Fallaci disegna: «Eccolo che arriva: piccolo, fragile, consumato dai suoi mille desideri, dalle mille disperazioni, amarezze, e vestito come il ragazzo di un college. Sai quei tipi svelti, sportivi, che giocano a *baseball* e fanno l'amore nelle automobili. Pullover nocciola, con la tasca di cuoio all'altezza del cuore, pantaloni di velluto a coste nocciola, un po' stretti, scarpe di camoscio con la gomma sotto. Non dimostra davvero i quarantaquattro anni che ha»: O. Fallaci, *Un marxista a New York*, «L'Europeo», 13 ottobre 1966 ora ivi, p. 1597.

fin da ragazzo. Perché, non lo so bene. La letteratura americana, tanto per fare un esempio, non mi è mai piaciuta. Non mi piace Hemingway, né Steinbeck, pochissimo Faulkner; da Melville salto ad Allen Ginsberg. L'establishment americano non ha mai potuto conciliarsi, ovvio, con il mio credo marxista. E allora? Il cinema, forse. Tutta la mia gioventù è stata affascinata dai film americani, cioè da un'America violenta, brutale. Ma non è questa America che ho ritrovato: è un'America giovane, disperata, idealista. [...] Il vero momento rivoluzionario di tutta la Terra non è in Cina, non è in Russia: è un'America. Mi spiego? Vai a Mosca, vai a Praga, vai a Budapest e avverti che la rivoluzione è fallita: il socialismo ha messo al potere una classe di dirigenti e l'operaio non è padrone del proprio destino. Vai in Francia, in Italia, e ti accorgi che il comunista europeo è un uomo vuoto. Vieni in America e scopri la sinistra più bella che un marxista, oggi, possa scoprire.¹¹

A New York Pier Paolo tornerà nel 1969 e si lascerà ancora trasportare dalle nuove correnti artistiche e letterarie. In questa seconda visita ha l'occasione di assistere ad uno spettacolo del Living Theatre, rappresentato all'«Academy of music» di Brooklyn. Partecipare ad uno spettacolo dell'avanguardia statunitense proprio negli USA permette a Pasolini di cogliere ancora di più la potenza delle loro innovative trovate drammaturgiche, anche se ormai l'impatto rivoluzionario sembra essersi assestato. Il pubblico è composto dalla gioventù newyorkese, così libera da ogni dogmatismo borghese, mai annoiata e finalmente matura per accogliere le novità artistiche proposte, «è la misteriosa gente di New York, che non ha equivalenti in Italia [...]. Indifesi portatori di valori di estraneità e insieme di onestà. [...] I “destinatari” del Living sono un numero enorme, benché più *off* di così, quanto a decentramento, non si possa essere».¹² Pasolini attraversa la città per sedere in questa platea, tra queste anime vive e libere e guardando gli attori che preparano lo spettacolo rimane colpito dal carattere provocatorio che costituisce la loro vera essenza:

Ecco il palcoscenico in fondo alla platea ancora semivuota, gli attori del Living: Ben Israel, Rufus, e, con la faccia bianca, il piccolo cranio calvo scintillante, e i capelli tirati, lunghi dietro le orecchie, Julian Beck. Meditano, provocatori, nel loro rito estetico che vuol farsi pragmatico, iniziazione a una conoscenza fondata su una idea “riflessa” della religione: protesta e non-violenza, Freud e i santi indiani. Sono commoventi, cari, mi vien voglia di salire sul palcoscenico e abbracciarli.¹³

La valutazione positiva pasoliniana nei confronti della carica innovativa del Living non significa dimenticare le forti ed evidenti differenze tra le due teorie drammaturgiche. Pasolini parla del vastissimo numero di destinatari del Living, mentre sappiamo bene che il suo teatro era pensato per un pubblico molto ridotto, meno di tendenza e preparato culturalmente tanto da avere una concezione critica della realtà storica. «La folla del Living somatizza i valori epocali fino ad esserne ferita, quella riunita intorno all'autore/intellettuale viene chiamata a recepire in modo critico e dialettico la comunicazione verbale di dinamiche di realtà in continua trasformazione».¹⁴ Non

¹¹ P. P. Pasolini, in *ivi*, pp. 1598- 1601.

¹² P. P. Pasolini, *Incontro con il Living*, tratto dalla rubrica *Il caos* tenuta da Pasolini sul quotidiano *Il Tempo* nel biennio 1968-1970, ora in *Id.*, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1205-1206.

¹³ *Ivi*, 1205.

¹⁴ G. Guccini, *(S)velare il “Manifesto”*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di S. Casi, A. Felice, G. Guccini, p. 212.

avrebbe senso tentare una sovrapposizione tra le due idee teatrali, che rimangono lontane sotto molteplici punti di vista, ma si deve sottolineare come la fame di libertà suscitata e alimentata dalle manifestazioni collettive del Living abbia contribuito fortemente alla pulsione drammaturgica pasoliniana.

Il luogo geografico che ha permesso l'evoluzione di una tale libertà creativa è l'America e la scoperta di questa nuova frontiera culturale da parte del poeta friulano rappresenta una nuova fase della sua attività poetica e intellettuale in cui appare corretto collocare, sia cronologicamente che ideologicamente, l'elaborazione delle sei tragedie.

Il 1966 è il vero anno di svolta, poiché solo poco dopo, nel 1969, quando appunto torna negli USA e precisamente nella Grande Mela, Pasolini già vede appassito quel sentimento di ribellione naturale che aveva animato la gioventù americana e alimentato la visionarietà del mondo delle arti:

Nuova York resta una città sublime, è certo il vero ombelico del mondo, dove il mondo mostra ciò che in realtà è. Tuttavia rispetto a tre anni fa, tutto sembra sospeso e come morto. Dove è scomparso Ginsberg? E Bob Dylan? E' solo una questione di moda passata? E dove sono scomparsi i cortei di pacifisti e i ragazzi che cantano sulla chitarra, come se questo accadesse per la prima volta nel mondo, canzoni contro la guerra? Dov'è la tragedia spettacolare, vissuta pubblicamente e perciò trascinate, vitale, esaltante?¹⁵

Il 1966 sembra quasi lontano, ma nelle riflessioni pasoliniane sugli Stati Uniti torna il nome di Allen Ginsberg (1926-1997), il poeta di maggior talento della *Beat generation*, corrente letteraria, poetica e artistica, che, forse più di tutte, rimane viva nell'immaginario collettivo come il più autentico movimento di rinnovamento letterario nato negli Stati Uniti tra gli anni Cinquanta e i Sessanta.

Il termine *Beat* fu coniato nel 1947 da Jack Kerouac,¹⁶ ma l'atto di nascita ufficiale del movimento è considerato il 1952, anno di uscita di *Go*, un racconto di John Clellon Holmes (giornalista, scrittore e critico letterario militante che frequenta assiduamente Kerouac), riconosciuto come il primo racconto *beat*, e dell'articolo *This is the Beat Generation*, firmato sempre da Holmes e pubblicato sul «New York Times» (novembre 1952), che consacrò l'avvio dell'esistenza pubblica del movimento.

La beat generation esplose nel contesto sociale e politico degli Stati Uniti del dopoguerra, nell'era McCarthy, contrassegnata dalla crociata anticomunista che prende il nome e l'assetto di una vera e propria «caccia alla streghe». La letteratura e la poesia si presentano come le uniche vie di evasione per tentare di proporre un'alternativa valida al conformismo e al moralismo dell'America più profonda, lontana dalla leggerezza e dalla vivacità della vita newyorkese: «se il mondo esterno è diventato

¹⁵ P. P. Pasolini, *Incontro con il Living*, cit., p. 1206.

¹⁶ Figura simbolo di tutto movimento e autore del romanzo considerato una sorta di manifesto per i *beats*: *On the road*, testo autobiografico, scritto nel 1951 e pubblicato nel 1957, in cui l'autore racconta il suo viaggio da New York verso Ovest, attraverso tutto lo sconfinato Paese. Pasolini parla estasiato del burrascoso soggiorno italiano di Kerouac in Italia, che arrivò, invitato da Arnoldo Mondadori, nel 1966: «E non è stato meraviglioso il passaggio di Kerouac ubriaco per l'Italia, a suscitare l'ironia, la noia, la disapprovazione degli stupidi letterati e dei meschini giornalisti italiani?»: P. P. Pasolini, *Guerra civile*, in «Paese Sera», venerdì 18 novembre 1966, in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 1438.

invivibile, perché non rivolgersi a quello interiore, come hanno già fatto tanti altri poeti prima di loro – Shelley, Artaud, Rimbaud, Yeats, Pound, E. E. Cummings – presi a modello dai beats, tanto per le loro esistenze spezzate quanto per il loro approccio radicale, rivoluzionario, estatico al linguaggio poetico?».¹⁷

Pasolini, che condivide con i *Beats* ideologie e modelli letterari, individua questo movimento come l'unico in grado di «fare proprio ciò che dice il verso di un innocente canto della Resistenza negra: “Bisogna gettare il proprio corpo nella lotta».¹⁸ Queste stesse parole sono usate da Pier Paolo in una celebre composizione lirica delle *Ceneri di Gramsci*, denotando una forte ripresa lessicale che conferma la vicinanza emotiva e artistica che legava il poeta friulano, pronto a investire il suo impegno intellettuale nella lotta sociale e politica, ai poeti statunitensi:

Perciò io vorrei soltanto vivere
pur essendo poeta
perché la vita si esprime anche solo con se stessa.
Vorrei esprimermi con gli esempi.
Gettare il mio corpo nella lotta.
[...] sarò poeta di cose.
Le azioni della mia vita saranno solo comunicate,
e saranno esse, la poesia,
poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale.¹⁹

È la realtà concreta, tangibile, effettiva che diventa oggetto del poetare e dell'arte. Pasolini individua la cultura americana negli anni Sessanta come l'unica in grado di tradurre questo concetto e legarlo ad importanti sperimentazioni stilistiche, diventando così «uno dei fenomeni culturali più importanti del nostro tempo. È un fenomeno interamente nuovo perché affronta una realtà nuova che lo obbliga a inventarsi un linguaggio rivoluzionario, fuori dalle forme. Ginsberg quando attacca l'America è come un poeta, un creatore, che esplora un mondo nuovo».²⁰

È proprio Allen Ginsberg, il poeta maledetto, omosessuale, drogato, visionario, anch'egli processato e bollato di oscenità per la pubblicazione della sua raccolta lirica *Howl and other poems* (1956, in Italia uscì con il titolo *Urlo*), apertamente favorevole ai rapporti omosessuali,²¹ la figura che più di tutti colpisce e accende la passione e la curiosità di Pasolini. La pubblicazione di *Howl* rappresenta un evento rivoluzionario per la lirica contemporanea, sia per il profilo sintattico, sia per quello tematico. I versi di Ginsberg hanno il potere di imporsi nel panorama lirico internazionale e di rompere la stasi formale per recuperare una scrittura surrealista che aveva origine nell'universo dell'inconscio.

¹⁷ A. Dister, *La Beat Generation. Rivoluzione “on the road”*, Trieste, Electa/Gallimard, 1998, p. 21.

¹⁸ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 1438.

¹⁹ P. P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in *Bestemmia*, Milano Garzanti, 1996, p. 894-922

²⁰ P. P. Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1617.

²¹ Sicuramente anche la tematica dell'amore e dell'omosessualità sviluppata e trattata apertamente dai *beats*, già negli anni Cinquanta, è un elemento che avvicina Pier Paolo al movimento. I *beats* irrompono nel dibattito sociale, sostenendo spudoratamente la *gay liberation*, mentre in Italia Pasolini è costretto a constatare ancora la latitanza di gruppi rivoluzionari, davanti alle accuse mosse nei confronti degli omosessuali, scatenate dalla sparizione del piccolo Ermanno Lavorini (1969). Cfr. P. P. Pasolini, *Diario del «caso Lavorini»*, inedito, aprile-maggio, 1969, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. pp. 181-197.

In un articolo intitolato *Quasi un testamento*, pubblicato postumo su «Gente» il 17 novembre del 1975, due settimane dopo la sua morte, Pasolini nomina Ginsberg classificandolo tra i grandi poeti cari alla sua anima: «In Italia il più grande poeta è Sandro Penna (mentre uno dei peggiori è Salvatore Quasimodo). Degli americani amo il primo Ginsberg». ²² Con lui Pier Paolo stringe un duraturo sodalizio emotivo e artistico che definisce fraterno, ²³ lo sente vicino alla sua lirica, al suo sentimento di estraneità nei confronti della società, al suo sentirsi parte di una minoranza, alla sua diversità: la grandezza di Ginsberg è proprio quella di elaborare una poesia al di fuori di tutte le scuole precedenti, di ogni corrente letteraria o ideologica che ha caratterizzato l'arte occidentale. I due si incontrarono per la prima volta durante il soggiorno americano di Pasolini e poi, l'anno seguente, a Milano, quando Ginsberg viene in Italia, nell'ottobre del 1967. La lettera che Pasolini scrive il giorno dopo il loro incontro del 1967 ci aiuta a capire cosa davvero lo colpisca del poetare ginsberghiano:

Caro, Angelico Ginsberg, ieri sera ti ho sentito dire tutto quello che ti veniva in mente su New York e San Francisco, coi loro fiori. Io ti ho detto qualcosa dell'Italia (fiori solo dai fiorai)... queste sono state le nostre chiacchiere. Molto, molto più belle le tue, e te l'ho detto il perché... perché tu sei costretto a inventare di nuovo e completamente – giorno per giorno, parola per parola – il tuo linguaggio rivoluzionario. Tutti gli uomini della tua America sono costretti, per esprimersi, ad essere inventori di parole! Noi qui invece (anche quelli che hanno adesso sedici anni) abbiamo già il nostro linguaggio rivoluzionario bell'e pronto con dentro la sua morale. ²⁴

È quindi, di nuovo, l'elemento linguistico – stilistico l'ostacolo più importante che Pier Paolo riscontra nell'ipotizzare un rinnovamento culturale italiano, poiché si tratta di una elemento che limita soprattutto il contenuto oltre che la forma. L'America vive un momento di profonda crescita che investe ogni ambito sociale, politico e culturale. Questa trasformazione offre la possibilità ai letterati e ai poeti di rinnovarsi artisticamente, di sperimentare nuove forme e diverse possibilità di scrittura, libere da ogni preconetto tradizionale, in cui la rottura con i padri borghesi è profondamente sentita, rappresentando uno strappo che permette l'elaborazione di un autentico linguaggio rivoluzionario. «Noi invece in Italia, e in Europa abbiamo tutto già fatto. Dobbiamo ripeterci, c'è già pronto il linguaggio liberale-radical-marxista, da cui non si scappa. Si diventa per forza conformisti». ²⁵

La forza innovatrice e l'esigenza di libertà artistica e biografica urlata nei testi dei *beats* trova spazio nell'elaborazione delle tragedie e nella voglia di sviluppare in esse alcune tematiche, come quelle analizzate in *Porcile* o nella contemporanea pellicola

²² P. P. Pasolini, *Quasi un testamento*, «Gente», 17 novembre 1975, ivi, p. 855.

²³ «Era dai vecchi tempi di Machado, che non facevo una lettura fraterna come quella di Ginsberg»: P. P. Pasolini, *Guerra civile*, cit., p. 1438.

²⁴ P. P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, pp. 631-632.

²⁵ P. P. Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1617.

Teorema.²⁶ Pasolini stesso riconosce quest'influenza proveniente dall'altra parte dell'oceano come uno dei motivi originari dei temi trattati nella seconda metà degli anni Sessanta: «Bisogna tornare al contesto degli anni intorno al '65. Sono gli anni della *beat generation*. Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac negli Stati Uniti e alcuni movimenti di contestazione poetica, lanciano definitivamente una corrente di poesia che esalta la disperazione. È in quei tempi che culmina, nel campo della poesia e delle arti la rivolta contro il dominio della società del benessere».²⁷ Le tragedie pasoliniane sono da interpretarsi quindi alla stregua di queste correnti poetiche, «sono poesie in forma di grido di disperazione»,²⁸ nate sulle ceneri di una forte crisi personale e sociale e successivamente ad opere come *Uccellacci e uccellini* che invece inscena l'irreversibile crisi politica del Partito comunista e del marxismo negli anni Sessanta. Con le singole identità di questa folla di poeti, artisti, spettatori e ribelli, Pasolini condivide il senso critico della Storia, l'esigenza di rinnovamento che doveva compiersi, i processi creativi e la percezione di assistere e contribuire alla nascita e allo sviluppo di un Nuovo Teatro. La drammaturgia pasoliniana, se presa alla lettera o analizzata come realizzazione pratica della teoria esposta nel *Manifesto per un Nuovo teatro*, pubblicato da Pasolini nel 1968, può apparire come isolato tentativo non solo nel panorama culturale internazionale ma anche rispetto alla parabola artistica dello stesso autore, mentre, inquadrato tra i densi rapporti che lo scrittore stabilì con le proposte rivoluzionarie della nuova generazione, questo stesso tentativo si configura come momento determinante di una fase politica, esistenziale e creativa, che include anche le tragedie e i film girati fra il 1966 e il 1969, rendendo possibile ricostruire una fitta rete di richiami, a livello internazionale, tra scrittura teatrale e cinematografica.

²⁶ «L'idea di *Porcile* risale a un'epoca pressappoco contemporanea a quella di *Teorema*. Le due opere sono strettamente legate nel tempo. Sia *Teorema* che *Porcile* fanno parte delle opere teatrali scritte dopo questa malattia. [...] Durante la convalescenza, mi è tornato il bisogno di scrivere d'istinto, per così dire, mi son messo a comporre tragedie in versi. Ne ho scritte sei, e mi pare di averne concepite una dozzina. Esiste dunque tra questi due film un'affinità ideale, fosse solo per la congiuntura che li ha visti nascere»: P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in *ivi*, p. 1476. Marco Antonio Bazzocchi avalla la tesi secondo cui l'idea di *Teorema* sia nata dall'esperienza newyorkese del 1966 e dall'incontro con Ginsberg: «A settembre Pasolini è New York, dove incontra Allen Ginsberg. Il viaggio nella capitale del mondo borghese, dell'Occidente industrializzato, ispira l'idea di *Teorema*, il tema della *visita* di un nuovo "Cristo" che viene a sconvolgere irrimediabilmente ogni realtà compatta e omologata»: M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998, p. 29.

²⁷ P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., pp. 1476-1477.

²⁸ *Ivi*.