

UN OMAGGIO A PASOLINI di Alessandra Spadino

Forte nella sua originale sintesi creativa, *'Na specie de cadavere lunghissimo*, rielaborazione drammatica di testi non teatrali dell'opera pasoliniana, racconta l'intensa vicenda esistenziale e intellettuale di un uomo che è pietra miliare imprescindibile nella storia del nostro Novecento, e al contempo si prefigge un ambizioso obiettivo: quello di individuare il nodo poetico che unisce l'intellettuale al suo assassino.

L'opera – che ha generato anche un prezioso libro + DVD, uscito per i tipi della Rizzoli (G. BERTOLUCCI, F. GIFUNI, G. SOMALVICO, *Omaggio a Pasolini. 'Na specie de cadavere lunghissimo*, Rizzoli, Milano 2006, pp. 96) – ha origine dagli scritti politici di Pier Paolo Pasolini dell'ultimo periodo e da un poemetto dell'autore milanese Giorgio Somalvico. Nasce da un'idea di Fabrizio Gifuni, che dello spettacolo è anche sublime interprete, e viene messa in scena con la regia Giuseppe Bertolucci che realizza un lavoro teatrale forte, efficace, profetico e attualissimo, ottenendo un grande successo di pubblico e di critica, tale da spingere il regista a pensare anche ad una versione filmica che, sebbene non difforme dal testo teatrale, si proponga come «oggetto autonomo e non come puro e semplice “monitoraggio” di un testo teatrale» (G. Bertolucci, p.37), introducendo alcune varianti stilistiche innovative che consentano di sfruttare appieno le diverse potenzialità del mezzo.

Il dvd include, insieme al film, tre interviste ai protagonisti del progetto, la registrazione di parte della tournée milanese del febbraio dello stesso anno, e un volumetto. Quest'ultimo spiega e ricostruisce, con le riflessioni di Bertolucci e Gifuni, la genesi dell'opera, offrendo ai lettori anche un prezioso saggio critico sull'intero progetto e si completa con il testo di Somalvico, *Il pecora*, prima parte di un *Poema in due deliri*.

Il video, girato all'interno del Dams di Bologna, esce nel settembre 2006, riproponendo, salvo alcuni piccoli tagli, il testo nella sua integralità, ma operando al contempo una significativa variazione prospettica: se nella realizzazione teatrale, lo spettatore grazie a una dinamica prossemica, data dalla presenza dell'attore “immerso nel pubblico” – e, dunque, calato nella scena, non escluso da una frontalità straniante –, viene coinvolto in un percorso di dolore e di morte di grande valenza emotiva; nella versione filmica gli spettatori, studenti dell'ateneo bolognese, presenti in scena, sono anch'essi osservati da un pubblico estraneo, e mutano quali proiezioni mentali del protagonista, trasfigurati con un artificio di regia, da bambini urlanti in soggetti anziani misteriosi nel loro silenzio.

Sicché l'opera filmica suggerisce una dimensione onirica psicanalitica non consentita alla dimensione teatrale per l'impossibilità di quest'ultima di multipli-

care i piani scenici della visione, e realizza un ribaltamento prospettico introducendo anche importanti varianti stilistiche – quali la materializzazione di un coro greco che riproduce testi tratti dalle *Troiane* di Euripide e dall'*Orestea* di Eschilo, forse anch'esso immaginato, ma fisicamente presente in un ritmo ossessivamente reiterato.

L'opera si snoda in un monologo intenso e commovente per la forza espressiva di un linguaggio sorretto da verità autentica e profonda. Un discorso continuo, ma scandito in tre tempi ideali che inizia con un prologo che da spazio esclusivo alla parola pasoliniana la cui lucida forza analitica viene esaltata dall'essenzialità scenica.

Attraverso un'ampia scelta di testi (tratti dagli *Scritti corsari*, dalle *Lettere Luterane* e dall'intervista *Siamo tutti in pericolo*, rilasciata a Furio Colombo alla vigilia dell'omicidio) viene descritta quella società degli anni Settanta nella quale a un vecchio potere se ne sostituisce uno nuovo che, attraverso il consumismo, determina un processo di omologazione anche della cultura. Un potere surrettizio, il cui volto bianco, e ancora indefinibile, si manifesta più spietato, pericoloso – proprio perché magmatico, non chiaramente identificabile –, più distruttivo di qualsiasi dittatura esplicita del passato.

Nella denuncia di verità scomode, nello smascherare la falsa tolleranza e la falsa democrazia di quegli anni, Pasolini, come sempre, compie una scelta di opposizione, chiara e forte, a un presente sempre più omologato e omologante, sordo ai valori dell'esistenza e beffardo delle sue varianti.

A questo nuovo totalitarismo del pensiero, che ha come strumenti di penetrazione nella società la scuola e la televisione, capaci di modificare le coscienze nel profondo, il letterato contrappone il passato. Ma il rimpianto del passato non è rimpianto dell'"Italiotta" piccolo-borghese (accusa che gli muove Italo Calvino), ma quello di un popolo che dignitosamente, grazie alle sue differenze, aveva proprio in queste una sua identità. Un passato immobile, opposto provocatoriamente a un presente tanto variabile da essere evanescente, così velocemente mutevole da negare, nell'effimero, la propria stessa essenza. La contrapposizione è, dunque, fra la purezza di un mito cristallizzato, ma autentico, incontaminato, e l'ipocrisia di un mondo che sente sempre più manipolato, inautentico e, dunque, estraneo.

Il Gifuni-Pasolini in scena è spietato nell'attribuire le colpe di questo misfatto, di cui ritiene responsabili tutti, dunque anche sé stesso, avendo contribuito, sia pure non volendo, a una degenerazione epocale irreversibile. Dunque, dopo una struggente ammissione di colpa e di responsabilità, si prepara ad affrontare la resa, con un emblematico passaggio da una nudità scenica a una nudità fisica.

Nella seconda scena, senza soluzione di continuità, al discorso di denuncia civile e politica, segue una riflessione più intima, privata, una dolorosa presa di coscienza di un fallimento, quello di un "padre simbolico" di fronte a una generazione di figli-mostri.

Questa seconda parte dello spettacolo, che ha come fulcro la lettera luterana, *I giovani infelici*, rappresenta la morte del padre, analoga a quella del povero Laio, ucciso dalla mano di un inconsapevole, ma colpevole, Edipo.

Così il pensiero pasoliniano, dopo aver lucidamente descritto la “mostruosità” dei nuovi giovani, progressivamente e fatalmente si concretizza in personaggio, criminale degenerare, quasi partorito dallo stesso: il Pelosi del poemetto di Giorgio Somalvico che occupa tutta la terza parte dello spettacolo. L’assassino, figura negletta e scomposta, osceno disonore dell’umanità che concentra su di sé tutta l’infamia del mondo è rappresentato magistralmente da un talento pregno e coinvolgente, quello di Gifuni – che per questo spettacolo ha vinto il Premio Hystrio 2005. Col proprio corpo e la propria voce egli non solo manifesta una rara sensibilità attoriale, ma rivela anche la capacità, oggi rara, di assumere su di sé responsabilità, nella condivisione del pensiero di un autore difficile che, sebbene ancora studiato, riesaminato postumo e citato fino alla saturazione, continua in molti aspetti a non essere compreso e apprezzato fino in fondo.

L’opera, sintesi preziosa di un talento geniale ma ancora, per certi versi, ingombrante, rende merito a uno uomo che, capace di utilizzare ogni linguaggio, da romanziere, saggista, regista, sceneggiatore, poeta, critico, ha saputo, meglio e più di ogni altro nel nostro Novecento, grazie alla forza di una mente sempre all’erta e pronta a una denuncia coraggiosa, fotografare il suo presente con analisi lucide e spietate, anticipandone – quasi profeticamente – sviluppi che forse solo oggi appaiono così chiari nella loro drammatica attualità. Una degna eco, dunque, di quel suo urlo straziante di dolore e di denuncia – di ansia, di speranza, di disperazione, inquietante anche nella sua ambiguità – che, qualsiasi cosa abbia voluto significare aveva un’unica certezza, che questo spettacolo conferma: quella di essere «destinato a durare oltre ogni possibile fine» (P. P. PASOLINI, *Teorema*, Garzanti, Milano 1991, p. 200).