

Declinazioni della presenza. Un possibile incontro tra Pasolini, De Martino e ricerca teatrale

Matteo Boriassi

ABSTRACT Declinations of presence. A possible meeting between Pasolini, De Martino and theatrical research

Pier Paolo Pasolini theorizes how cinema is semiologically configured as the «written language of reality», or rather, the film speaks through the «presence» of what constitutes reality itself. The concept of presence is a theoretical dimension pertaining to the theatre, an area where gradations can be identified culminating in what Erika Fischer-Lichte defines as the «*radical concept of presence*». On the anthropological side, it's Ernesto De Martino who analyzes the presence, identifying it as the way of being in the world as a culture producing subject. By creating a short circuit between these declinations, this essay attempts to see how – in a moment of crisis like that one of the 1960s – personalities such as the protagonists of theatrical research and Pasolini have focused their attention on presence as an instrument of knowledge of reality: aesthetic vehicle through which to resist the end of a world whose values are irremediably changing.

KEYWORDS presence, reality, cinema, theatrical research, anthropology

I. Definizioni

Definendo la sua teoria sul cinema, Pasolini inaugura un orizzonte concettuale che individua la riproduzione audiovisiva filmica come «Lingua scritta della realtà»¹. Il reale comunica tramite la sua presenza che viene registrata sulla pellicola, iscrivendovi ciò che la camera coglie posando il suo sguardo sulla realtà: «oggetti e cose che si presentano cariche di significati e quindi 'parlano' brutalmente con la loro presenza»². Nell'avvertire l'urgente necessità di «fare» una «*semiologia della realtà*» (estrema e utopica tensione verso cui orientare la sua ricerca teorica), questa *presenza* Pasolini cerca di definirla: «Ora, che cos'è la presenza? È... è qualcosa che parla da se stessa... È un linguaggio. *La realtà è un*

1. Cfr. P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1999, vol. I, p. 1514.

2. P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 1462-1463.

linguaggio»³. *Presenza, linguaggio e realtà* sono dunque concetti cuciti dallo stesso filo in questo tentativo di chiarire i principi dell'operazione comunicativa; e i segni primari che compongono questa lingua con cui il cinema si esprime sono gli stessi che appaiono nella realtà, oggetti, volti, corpi, il cui solo essere *presenti* trasmette un'informazione primaria e autoreferenziale: la loro esistenza stessa. La base della comunicazione risiede dunque nell'esserci: la «presenza» è una «realtà» che «parla» al soggetto spettatore rivelando «informazioni su se stessa», attraverso essa un essere umano esprime dei «linguaggi (quello della presenza fisica, quello del comportamento, e quello della lingua scritto-parlata [...])» che per Pasolini possono riassumersi in un «linguaggio dell'azione»⁴. Interrogando la lingua del cinema, il soggetto non solo compie un atto di conoscenza nei confronti della realtà che comunica autoreferenzialmente la sua esistenza, ma anche verso quell'altra soggettività rappresentata dal regista, il quale *sceglie* quale porzione di realtà far inquadrare dalla macchina, come legare e connotare il contenuto delle inquadrature dettando il ritmo di ripresa e montaggio. Con la sua soggettività, il regista media e orienta il linguaggio puro del reale nel suo viaggio verso il destinatario; è a seguito della scelta registica che Pasolini può porre la distinzione tra un cinema qualificabile come di «prosa» oppure di «poesia»⁵, parallelamente a quanto accade in letteratura.

Attraverso la teorizzazione condotta in questi interventi del 1965 e 1966, Pasolini vuole connotare il *suo* cinema in senso poetico⁶, un cinema che – come fa la poesia – mostri il mistero che circonda la *presenza* della *realtà*: è in questi termini che il cinema può costituirsi quale «lingua scritta di tale realtà come linguaggio»⁷.

Se il cinema, in quest'ottica, si può configurare come lingua scritta della *presenza*, il teatro può dunque costituirsi come sua componente orale. La presenza, che sulla scena – rispetto allo schermo cinematografico – consideriamo contestualmente come *dal vivo*, è caratteristica fondamentale del teatro, ne è «dato specifico»⁸: *l'essere in presenza* fonda l'unione spazio-temporale tra attore e spettatore nel solo luogo e nel dato tempo. Il teatro si esprime – possiamo suggerire *parla*, consolidandone così la dimensione orale – con la presenza dei corpi, e non solo di quelli degli attori: a entrare in gioco sono fisicità, immagini, suoni, vibrazioni, odori, tutte componenti dello stato fisico avvertibili mediante i sensi e che costituiscono la scena e l'atmosfera che questa irradia. È questa sostanza, colma di elementi anche

3. P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 1418.

4. Cfr. *ivi*, pp. 1418-1419.

5. Per approfondire la definizione teorica di questi concetti cfr. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, cit., pp. 1465-1467, e per saggiarne invece un esempio concreto si faccia riferimento al confronto operato fra due film rispettivamente di Bertolucci e Olmi in Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, cit., p. 1539.

6. Cfr. A. Oster, *La teoria del cinema di Pier Paolo Pasolini in «Empirismo eretico»*, in «Studi pasoliniani», III, 2009, pp. 36-37.

7. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, cit., p. 1418.

8. H.-T. Lehmann, *La presenza del teatro*, in *On presence*, a cura di E. Pitozzi, «Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», XXI, 2011, p. 17.

indistinti, a generare la comunicazione intersoggettiva primaria che avvolge i partecipanti al rito del teatro⁹.

All'interno dell'ambito teatrale generalmente ci si rivolge alla presenza accompagnandola con l'aggettivo *scenica*, adducendo ovvero alla capacità e alla maestria dell'attore di catturare l'attenzione del pubblico. Tuttavia, approfondendo, ci si accorge subito come questa definizione risulti riduttiva e deficitaria, incapace di descrivere a fondo e nella sua interezza un'espressione concettuale che Enrico Pitozzi rivela come «qualcosa d'indeterminato», non solo nel suo definirsi ma anche nel costituirsi delle sue caratteristiche specifiche che la rendono «qualcosa di sfuggevole, di accidentale e splendente»¹⁰.

Un assetto più accurato che possa includere e categorizzare l'insieme delle sfumature terminologiche della “presenza” a teatro è quello che Erika Fischer-Lichte declina nel suo volume *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, individuando tre “concetti” concentrici relativi all'ambito della performance dal vivo.

Per cominciare, è necessario confrontarsi con la prima di queste concezioni, ovvero il «*concetto debole di presenza*», accezione che qualifica «il rapporto con la presenza attuale che si dà con il semplice essere presente del corpo vivo fenomenico dell'attore»¹¹. Si tratta dunque del mero esserci fisico: essere lì presente in un dato luogo e in un dato tempo. Conseguentemente detengono una *presenza* anche quelle componenti della scena che possono sembrare effimere e impalpabili, ma che in realtà sono fenomeni fisici assolutamente concreti come la luce e il suono, componenti che contribuiscono a creare lo spazio e il ritmo dell'evento performativo: «presenze oggettive – figurazioni fatte di materia sonora e luminosa e che ritroviamo, in modo analogo, sia sulla scena performativa che in quella installativa»¹². Luce e suono sono parte corporea della realtà, propagazioni ondulatorie che vibrano e riverberano tangibilmente nei corpi degli spettatori e che anzi sono il veicolo generante la possibilità di esperire la realtà che ci circonda tramite i sensi della vista e dell'udito.

Del secondo concetto abbiamo già accennato, ovvero quella che comunemente viene chiamata “presenza scenica”, quella qualità di catalizzare l'attenzione dello spettatore tramite la padronanza della tecnica attoriale, di tenerlo avvinghiato alle parole e ai gesti che l'attore porta nell'area della scena: il «*concetto forte di presenza*» è dunque «il dominio dello spazio da parte dell'attore e la concentrazione dell'attenzione degli spettatori su di lui»¹³. Rispetto al *concetto debole*, la caratteri-

9. Cfr. M. Boriassi, *Il Nuovo teatro e il suo doppio. Pasolini e l'avanguardia degli anni '60: Living Theatre, Grotowski, Bene*, tesi di laurea magistrale in Storia del Nuovo Teatro, discussa presso l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna, a.a. 2017/2018, relatrice C. Valenti, correlatore S. Casi (inedito), p. 280.

10. E. Pitozzi, premessa a *On presence*, cit., p. 7.

11. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2014 (ed. or., *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004), p. 167.

12. E. Pitozzi, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in *On presence*, cit., pp. 107-108.

13. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 170.

stica di questa qualità della presenza è la consapevolezza di essere in ciò che si sta facendo, si sta per fare o ancora si nega all'essere agito: «Ciò significa materializzare lo spazio intorno a sé prima di muoversi: immaginarlo, occuparlo, assegnargli un volume, una consistenza. Solo così la presenza del performer può delinarsi come qualcosa che non coincide esattamente con il corpo ma che, piuttosto, è portata dal corpo: non basta essere fisicamente presenti per avere della presenza»¹⁴. La presenza si manifesta così nell'attore che – con il suo essere lì presente a se stesso e consapevole, sia che stia agendo o che sia immobile – in quell'attimo proietta la sua volontà nello spazio scenico, concentrando su di sé l'interesse dello spettatore.

Per arrivare al terzo passaggio di questa costruzione categoriale, per l'attore non è richiesta più solo la *volontà*, ma deve intervenire anche una *necessità*. Una necessità ulteriore a quella di guadagnarsi meramente l'attenzione dello spettatore, ma che la oltrepassi trovando meccanismi in grado di sancire il passaggio dall'essere in quel che si fa nello spazio e nel tempo (solo consapevole) a divenire parte integrante di quello spazio e di quel tempo, consapevolmente e necessariamente. Contemporaneamente si porta e si è portati. Va da sé dunque che questa *presenza* non è *solo* la mera con-presenza fisica degli attori e del pubblico in quanto *presenti* in quel luogo, ma la condivisione con i sensi dello spettatore deve stabilire un ulteriore grado, anche qui, di necessità e di reciprocità. Rispetto all'esame operato da Erika Fischer-Lichte, ho qui, in effetti, aggiunto due termini che non appartengono al lessico usato dalla studiosa nel descrivere questi gradi della presenza dell'attore¹⁵, alludo ovvero a *volontà* e *necessità*. Credo infatti che il primo possa descrivere la *verticalità* con cui l'attore, con la sua presenza concettualizzata come *forte*, proietta il suo volere attirando su di sé l'attenzione dello spettatore, dall'alto verso il basso. Raggiungendo un ulteriore grado, l'attore ha invece la *necessità* che il rapporto sia *orizzontale*, ovvero porre le basi per cui il «corpo vivo energetico»¹⁶ del performer possa entrare in sintonia con quello dello spettatore e da esso alimentarsi reciprocamente, in un fluire di energia in grado di far avverare una trasformazione in entrambi i soggetti. Quella che Erika Fischer-Lichte denomina «*concetto radicale di presenza*», rileva dunque un momento in cui – grazie al lavoro dell'attore che è con tutto se stesso in quello che sta facendo – si realizza il mistero del reale. Tramite il raggiungimento di questo grado di presenza il performer «annulla la dicotomia» spirito/corpo da cui prende piede il «processo di civilizzazione occidentale», risolvendola in un'unità inscindibile (mente incarnata, «*embodied mind*») esperibile non solo dall'attore ma per contagio anche dallo spettatore. Ciò rende possibile l'adempimento di una «promessa di felicità» che, invece «di essere differita alla fine del processo di civilizzazione», si esaudisce «nella presenza

14. Pitozzi, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, cit., pp. 110-111.

15. Qui mi riferisco infatti esclusivamente alla presenza pertinente all'agire attoriale, diverse considerazioni possono essere condotte introducendo il concetto all'ambito di oggetti (cfr. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 176-179) e animali (cfr. *ivi*, pp. 179-189).

16. *Ivi*, p. 174.

dell'interprete, qui e oggi»¹⁷. A compiere un salto nell'indagine su questa specifica qualità della presenza ha contribuito notevolmente la ricerca teatrale degli anni Sessanta. L'esperienza di Jerzy Grotowski viene portata dalla Fischer-Lichte come esemplificativa; Grotowski riconosce come la «civiltà» sia «ammalata di schizofrenia, che è la frattura tra l'intelligenza e il sentimento, il corpo e l'anima»¹⁸, e come l'attore, donando tutto se stesso (trovando la necessità dell'essere presente), possa risolvere e ricongiungere i confini di questa frattura raggiungendo «l'interesse»¹⁹.

Il concetto di presenza è trattato anche in antropologia, e lo studioso che ne ha tracciato i contorni, elaborandone i momenti di crisi, è stato Ernesto De Martino. L'antropologo napoletano introduce la presenza come «decisione, trascendimento della situazione secondo valori intersoggettivi»²⁰, ovvero capacità dell'uomo di scegliere e agire, «comportamento culturale realisticamente efficace, distacco dalla condizione naturale mediante l'opera dotata di valore umano»²¹. In questo contesto l'avvento critico si verifica quando l'esserci dell'individuo è messo in scacco, non potendo più esprimere un *ethos* capace di trascendere dallo stato naturale per fondare cultura e comunicarla all'altro, negandosi alla condivisione. Se la presenza è «vitalità umana»²², «Il non essere della presenza» è «il crollo della possibilità di andar oltre il vitale biologico dischiudendosi alla distinzione dell'utile, del morale, dell'arte e del logos»²³. Quando non si è più in grado di partecipare attivamente alla propria realizzazione culturale, sprofondando in una disfatta valoriale dove l'essere umano finisce per «sentirsi agito da una forza estranea e maligna»²⁴, è allora che si manifesta la crisi della *presenza*. Se nella microstoria si può parlare di crisi in riferimento all'accaduto del singolo individuo, nel contesto macrostorico questa è avvertibile come una «Apocalisse culturale», la fine del modo con cui una comunità si riconosce e può esprimersi mediante un patrimonio culturale e valoriale agito in condivisione. Per erigere una diga all'annientamento della presenza, l'esserci umano escogita meccanismi che si configurano nell'orizzonte del «simbolismo mitico-rituale»²⁵, un'uscita dalla storia – dove l'evento critico è adisposizionale e immodificabile dalle forze del soggetto – per entrare in un quadro metastorico dove l'impasse risulta sciolta nella ciclicità del mito. E questa può attuarsi

17. Ivi, p. 175.

18. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970 (ed. or., *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968), p. 142.

19. J. Grotowski, *Teatro e rituale*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen*, a cura di L. Flaszen, C. Pollastrelli e R. Molinari, La casa Usher, Firenze 2007, p. 122.

20. E. De Martino, *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2019, p. 239.

21. Ivi, p. 433.

22. Ivi, p. 427.

23. Ivi, p. 429.

24. E. De Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 72.

25. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 129.

nella magia delle superstizioni del Sud Italia²⁶ così come negli orizzonti salvifici di “fine” dei tempi preconizzati dalla cristianità come dal marxismo²⁷.

Azzardando un parallelo, le considerazioni di De Martino su presenza e simbolismo mitico-rituale possono allargarsi alla *performance* teatrale come altro momento dove la comunità può auspicare una reintegrazione della presenza, attraverso l'evento, che mantiene la sua radice simbolica (nella cornice estetica in quanto rimando a un apparato simbolico) e rituale di matrice mitica da cui il teatro si origina²⁸. Nel teatro tuttavia la componente mitico-rituale è laicizzata nell'orizzonte di un operare scenico che lega la trascendenza con l'incarnarsi della presenza dell'attore, allontanandosi da ogni connotazione mistica per bensì concretizzarsi in una qualità culturale e politica. Il processo è qui infatti affidato non più a una forza metafisica che agisce al di fuori della storia, ma a qualcosa di prettamente fisico come la presenza dell'attore e dello spettatore: l'aspetto mitico è ricercato come espediente («trampolino»²⁹, restando affini al lessico di Grotowski) per attivare un terreno comune, un immaginario partecipato in cui la società possa riconoscersi. E certamente la componente sacra e mitica è parte culminante nell'universo pasoliniano. In particolare per Pasolini è la parola a essere «Formula magica, preghiera e identificazione miracolosa con la cosa indicata», configurandosi in una lingua che «non ha mai perduto il suo carattere di 'evocazione'»³⁰; la parola poetica vibra tra l'orizzonte fondativo e recondito della metastoria per contestualizzarsi tuttavia nella storicità della partecipazione e dell'impegno.

Osservando questo orizzonte il teatro può costituirsi quale luogo dove la presen-

26. Dove il ricorrere a pratiche magiche avveniva al fine di «proteggere la presenza dalle crisi di “miseria psicologica”» (De Martino, *Sud e magia*, cit., p. 95), come allontanare l'angoscia dovuta alla mancanza del latte di una madre; questo evento veniva ricondotto a furto compiuto tramite magia, che poteva essere scongiurato invocando un episodio accaduto in una metastoria mitica dove un santo, Gesù o la Madonna potessero rompere la “fascinazione”, concedendo così il miracolo dell'allattamento (cfr. ivi, pp. 55-59): ciò che non è nelle disponibilità dell'individuo – operare sul latte della madre – è nelle possibilità di una miticità simbolica che ciclicamente assolve questa funzione di reintegrazione della presenza come capacità operativa.

27. Cfr. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 548.

28. A teorizzare la possibilità che le radici del teatro possano essere indicate nella dimensione rituale è Victor Turner: «Ho ipotizzato che esso [il teatro] in origine sia uno dei generi derivati per astrazione dal primitivo ‘rituale’ che coinvolgeva l'intera società e faceva parte sia del ‘lavoro’ che del ‘gioco’, prima che la divisione del lavoro e la specializzazione frantumassero questo grande *ensemble* o *Gestalt* in professioni e attività specifiche» (V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 202). Anche Turner individua nel rito (e quindi conseguentemente nel teatro) una via per risolvere uno stato di crisi, in particolare quella generata dai conflitti sociali: «In origine il teatro aveva, fra le altre cose, il compito di risolvere le crisi che affliggevano tutti e di attribuire un *significato* alla sequenza di eventi apparentemente arbitrari e spesso di aspetto crudele che seguiva i conflitti personali o sociali» (*ibid.*). Lo studio di Turner sembrerebbe dunque conciliarsi con la nostra dissertazione, tuttavia occorre precisare come, rispetto a De Martino, l'antropologo scozzese non faccia riferimento al concetto di ‘presenza’, e, individuando i momenti di crisi, vi si relazioni piuttosto in termini specifici connessi a ciò che definisce come «dramma sociale» (cfr. ivi, pp. 142 e 167).

29. J. Grotowski, *Ciò che è stato*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., p. 236.

30. P.P. Pasolini, *Ancora il linguaggio della realtà*, in «Filmcritica», CCXIV, marzo 1971, p. 189.

za si attua come manifestazione condivisa del soggettivo che, *esponendosi*, si fa mondanamente donandosi e rivelandosi all'altro, divenendo meccanismo esorcizzante di quei periodi di crisi che reagiscono alla perdita della presenza, rigenerandola nell'apparato partecipato del rito. Come ricorda Alessandro Fersen: «Aristotele assegna alla tragedia una funzione puramente magica, un esorcismo culturale che mira a liberare la platea greca da traumi e complessi atavici»³¹. L'evento teatrale – spalancando le porte alla sua natura rivelatoria ed esorcizzante – si scatena nella sua qualità di «rituale magico»³², curando «l'uomo occidentale gravemente malato di civilizzazione, restaurando nello spettatore la vita e l'uomo»³³. Ed è l'attore, con la sua presenza (*radicale*), a contagiare lo spettatore in quel rito liminale³⁴ che è lo spettacolo. Come nel rito magico/religioso viene assegnata una guida, una proceduralità, che, seguita scrupolosamente, porta sull'orlo di un confine che si valica agendo (partecipando al rituale), così nella proceduralità del rito teatrale l'attore è al contempo abbandonato nel fare (nel corpo) e cosciente di questo abbandono (nella mente). L'unione *embodied mind* è così garantita: l'esaudirsi della promessa di ricongiunzione tra mente e corpo nel reintegrarsi (anche qui radicale) della presenza.

Esaminando queste tre definizioni di presenza prese in considerazione, notiamo come indubbiamente non si soddisfi un'effettiva coincidenza tra esse, sia per i confini di ambito in cui queste vengono formulate sia per la radicale specificità verso cui ognuna di esse viene condotta. Ad esempio le accezioni estetiche, verificate nel cinema e nel teatro, possono semmai essere prese in considerazione quali mezzi culturali attraverso cui la presenza ravvisata da De Martino può manifestarsi mondanamente. Inoltre, anche la presenza riprodotta dal mezzo cinematografico mostra caratteristiche certo diverse rispetto alla presenza dell'attore che si manifesta nell'evento dal vivo.

Detto questo, è però corretto notare come tutte e tre possano essere ricondotte a un comune denominatore: la comunicazione intersoggettiva. La presenza della realtà nel cinema di Pasolini è tale in quanto comunicazione di se stessa, è linguaggio: il santo mascalzone sottoproletario Bestemmia, nell'omonimo poema che *vuol*

31. A. Fersen, *Critica del teatro puro*, AkropolisLibri - Le Mani, Genova 2013, p. 468.

32. È Erika Fischer-Lichte a condurre questa esposizione, richiamando le riflessioni con cui Antonin Artaud cerca di avviare un «radicale cambiamento del teatro», partendo da una critica alla cultura europea a lui contemporanea, al suo «logocentrismo», «razionalismo» e «individualismo» (Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 333). Caratteristiche che il teatro può arginare riconducendo «l'uomo occidentale a contatto con le sue origini prelogiche, prerazionali, preindividualiste» (*ibid.*); ovvero – affidandoci ora alle parole di Artaud – attraverso un pestilenziale «trionfo delle forze oscure» (A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000, p. 148).

33. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 333.

34. Oppure, utilizzando lo «stridente neologismo» introdotto da Victor Turner, «'liminoide'», termine che, secondo l'antropologo, caratterizzerebbe più efficacemente lo stato di soglia peculiare dell'evento teatrale: 'liminoide' «indica qualcosa che è insieme simile al liminale dei rituali tribali e feudali, e forse derivato da esso, e diverso dal liminale in quanto è più spesso il prodotto di un'ispirazione individuale che non di quella collettiva, ed è critico anziché perseguire i fini dell'ordine sociale esistente» (Turner, *Dal rito al teatro*, cit., pp. 200-201).

essere film, «[...] ci parla dunque solo con la sua presenza / che è azione»³⁵. Per Erika Fischer-Lichte il concetto radicale di presenza è comunicazione sensibile tra performer e spettatore, è «energia circolante» che fluisce «come forza trasformatrice, e, in questo senso, come forza vitale»³⁶. Infine, in De Martino, la presenza dell'esserci è sempre «valorizzazione intersoggettiva»³⁷, è comunicazione, messa in comune dell'«intimo», del «privato» che si apre all'alterità per divenire «pubblico»³⁸.

La presenza è dunque tale in quanto comunicazione, a partire dal suo significato primigenio di “mettere in comune”. Un'altra caratteristica che emerge da questa considerazione è quindi come la presenza sia fondatrice di comunità: dal primo rapporto tra due soggetti a quello della pluralità che interviene ad esempio nel rito teatrale.

Appurato ciò, con il presente saggio si intende provare a impostare un primo ragionamento sulla consistenza di un possibile scenario legato alle tre definizioni qui enucleate: ovvero se, nel periodo degli anni Sessanta – dove si sviluppano le teorie sulla presenza di De Martino, il pensiero sul cinema di Pasolini e prendono piede le esperienze della ricerca teatrale – a una crisi antropologica della presenza, la via intrapresa per porvi argine possa essere stata il ricorrere a mezzi estetici che ponessero la presenza (qui intesa come manifestarsi della verità del reale e del legame intersoggettivo tra gli uomini) al centro del piano di indagine.

2. La ricerca teatrale, Pasolini e la presenza

Definiti i contorni in cui la presenza si configura a teatro, approfondiamo come la ricerca degli anni Sessanta vi si confronti organicamente, tenendo al contempo presenti alcune connessioni con cui Pier Paolo Pasolini si rapporta con quel contesto di sperimentazione scenica che prende il nome di “Nuovo teatro”³⁹.

Come sostiene Erika Fischer-Lichte, «A partire dagli anni Sessanta gli artisti del teatro, dell'arte di azione (*Aktionskunst*) e della *performance art*», tramite il loro lavoro pratico e teorico, hanno iniziato a rispondere a quelle domande che sorgono quando si pone il focus sul concetto di presenza⁴⁰; lo hanno fatto partendo «in primo luogo da una radicale opposizione tra presenza e rappresentazione/raffigurazione che consentiva loro di isolare il fenomeno della presenza e di “ingrandirlo”»⁴¹. In particolare è la presenza dell'attore ad essere protagonista, perché principal-

35. P.P. Pasolini, *Bestemmia*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Mondadori, Milano 2003, vol. II, p. 1047.

36. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 175.

37. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 514.

38. Cfr. *ivi*, p. 101.

39. Per una contestualizzazione della definizione cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, pp. 1-4.

40. In particolare: «cosa si manifesta quando l'interprete ci appare presente» (cfr. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 171).

41. *Ibid.*

mente è verso costui e il rapporto che instaura con lo spettatore che questo teatro indirizza la sua ricerca⁴².

Per provare a contestualizzare e a far connettere questo assetto concettuale con i protagonisti della scena teatrale di quegli anni, possiamo prendere come riferimento due spettacoli emblematici.

Il primo è *Mysteries and smaller pieces* del Living Theatre, spettacolo che debutta all'American Center di Parigi nel 1964⁴³. I membri del centro chiedono al gruppo un'esibizione di saluto a conclusione della loro permanenza: Julian Beck e Judith Malina con i loro attori preparano dunque una performance costruita mediante il montaggio di scene che la compagine del Living trae principalmente dal suo training giornaliero, una sequenza lungo la quale si legano questa serie di "misteri", di "piccoli pezzi" non riconducibili a una soluzione narrativa⁴⁴. Gli attori non interpretano nessun personaggio, presentano esclusivamente il loro esserci nel fluire delle loro azioni o nella rigidità della loro non-azione. Con i *Mysteries* salta dunque il concetto di rappresentazione⁴⁵, e la presenza degli attori in scena diviene la vera protagonista dello spettacolo. Recuperando i semi della lezione di Artaud⁴⁶, il Living Theatre arriva a riscontrare «la vita» – la realtà – come «'doppio' del teatro» e ancora a individuare nella «presentazione della vita (differente dalla rappresentazione)» il veicolo con cui «svelare lo spettacolo vero»⁴⁷. Parlando dei risultati di ricerca maturati dal Living con lo spettacolo *Mysteries and smaller pieces*, Judith Malina svela come «la cosa importante per noi non fu più la finzione o la storia da rappresentare, ma la nostra presenza, il fatto che eravamo là e quello che stavamo facendo e comunicando»⁴⁸. I *Mysteries* sono uno spettacolo dove l'azione degli attori non è travestita da nessuna

42. La «Seconda riforma» del Novecento teatrale, che «si evidenzia [...] negli anni Sessanta», vede i suoi principali «promotori» in Jerzy Grotowski, il Living Theatre, Eugenio Barba, Peter Brook (cfr. F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 3), protagonisti della ricerca teatrale e anche della stagione definita come del "Nuovo teatro". Per Franco Perrelli questa nuova via di approccio ai linguaggi del teatro «trova la sua comune ragion d'essere in una radicale inquietudine sul senso del teatro di rappresentazione, inoltrandosi così in una direzione del superamento di elementi che si ritengono diffusamente connaturati all'attività teatrale (la recitazione come imitazione o finzione e l'illusione scenica) e spostando di contro l'obiettivo su una diversa qualità della presenza dell'attore e della sua relazione con lo spettatore» (ivi, p. 4).

43. Cfr. C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Pisa 2008, p. 120 e Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, cit., p. 25.

44. Cfr. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., pp. 120-123.

45. Se già con il suo precedente spettacolo, *The Brig* (cfr. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, cit., pp. 26-27), il Living Theatre si era allontanato dalla rappresentazione a teatro, con i *Mysteries* compie un ulteriore salto sganciandosi anche dall'utilizzo di un testo preesistente.

46. La lettura del *Teatro e il suo doppio* di Artaud è fonte di preziosa ispirazione per Julian Beck e Judith Malina, opera che conoscono nel 1958 tramite M.C. Richards, «la traduttrice di Artaud», che gli fa avere «il manoscritto della sua traduzione» (cfr. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., p. 112).

47. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, cit., p. 12.

48. E continua Judith Malina: «Fondamentalmente è sempre così: la presenza dell'attore è più importante del fatto che in quel momento stia leggendo i versi di *Amleto* o di *Macbeth* o di *Faust*. Quello che è importante è la sua presenza e la sua azione. In più, noi abbiamo eliminato la finzione» (J. Malina in Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., pp. 121-122).

rappresentazione; non c'è cioè un mascheramento significativo secondario di cui i performers devono essere portatori, se non loro stessi in quanto corpi e menti. È questo dunque uno dei primi esempi dove la ricerca teatrale supera la rappresentazione, smascherandone la finzione intesa come rimando a una realtà seconda costruita artificialmente⁴⁹. Non è più il caso di qualcosa da ricomporre intellettualmente per mezzo della finzione scenica, ma un evento direttamente “presentato”, esposto autoreferenzialmente qui e ora. La realtà (riallacciandoci alle definizioni di Pasolini e Fischer-Lichte) con la sua presenza comunica se stessa, così gli attori – “presentandosi” di fronte al pubblico – esprimono in primis la loro natura, la loro *presenza*. La prima comunicazione segnica e di senso che la realtà mostra nello spazio/tempo presente è se stessa: nel momento in cui il soggetto destinatario la elabora intellettualmente quella realtà è già mutata, è divenuta passato.

L'altro spettacolo che porto come esempio è *Il principe costante* di Jerzy Grotowski, lavoro che inizia il suo ciclo di prove nel 1963-1964 per poi essere presentato per la prima volta al pubblico nel 1965 a Wrocław⁵⁰. Grotowski spiega come l'attore (per differenziarsi dal cosiddetto «attore-cortigiana» e raggiungendo quindi lo *status* di una «santità» teatrale, che il regista tiene a precisare essere assolutamente «laica»)⁵¹ non debba seguire un sentiero di accumulazione di tecniche che gli consentano di catturare con la propria presenza l'attenzione del pubblico (ovvero il concetto forte che abbiamo esaminato), è bensì necessario sottrarre tutti quegli impedimenti che ne limitino la possibilità di offrirsi allo spettatore in tutta la verità del suo corpo e della sua mente riunite nell'interezza. Questa che Grotowski definisce come «via negativa»⁵², porta dunque l'attore («santificando il suo essere concreto e “incarnato”») a quel processo di incarnazione performativa che si rivela come «atto totale»⁵⁴, esprimendo sulla scena il concetto di *embodied mind*, di presenza radicale, formulato dalla Fischer-Lichte⁵⁵. E l'attore che arriva a manifestare nella maniera più limpida questo livello di presenza è Ryszard Cieslak, protagonista del *Principe costante*. Nello spettacolo tratto dal testo di Calderón (ripreso da Grotowski nella versione del polacco Słowacki), il protagonista Don Fernando, prigioniero dei mori, espone il suo martirio divenendo specchio del performer che mette a nudo la sua intimità, concedendo allo spettatore la possibilità di ripristinare la sua interezza⁵⁶.

49. Leggiamo ancora Perrelli a proposito dei *Mysteries*: «Lo spettacolo indicava così la strada maestra di un teatro di *presenza* oltre la *rappresentazione* e già una possibile laterale giunzione fra il pre-espressivo e l'espressivo, che avrà risonanze notevoli nei successivi sviluppi della Seconda Riforma» (Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, cit., p. 29).

50. Cfr. *ivi*, p. 62.

51. Cfr. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 42.

52. *Ivi*, p. 23.

53. *Ivi*, p. 298.

54. Grotowski, *Teatro e rituale*, cit. p. 122.

55. La studiosa assume proprio Grotowski e *Il principe costante* quale spettacolo esemplare per mostrare uno di quei procedimenti nell'utilizzo del corpo che, «Dagli anni Sessanta in poi, negli spettacoli del teatro e della *performance art*, vengono sperimentati e sviluppati», ovvero: «il rovesciamento del rapporto tra ruolo e interprete» (cfr. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 144-147).

56. La ricerca di Grotowski negli anni Sessanta si concentra su come far maturare questa interezza

Il presente, che è dunque esperibile analogicamente attraverso i sensi, tramite un procedimento estetico come quello della regia può poi generare una commistione che rimandi al simbolo, ma solo come fenomeno secondario: *Il principe costante* di Grotowski rimanda a una trama, a dei personaggi, ma il processo principale e fondamentale che avviene tra il pubblico e Ryszard Cieślak – sebbene qui esposto nei panni di Don Fernando – è la compartecipazione alla presenza del suo spirito incarnato, del suo essere *embodied mind* prima di ogni altra attribuzione segnica. Un fluire intersoggettivo «perennemente in divenire»⁵⁷ che si verifica nello spazio-tempo sempre declinato al presente⁵⁸.

La presenza del teatro, a questa estrema qualità, può dunque rivelarsi più reale della realtà della vita quotidiana, perché scevra da tutte quelle finzioni dettate dalle convenzioni sociali. È comunicazione compiuta tramite un «atto di auto-penetrazione» con cui l'attore possa «manifestare», estroflettere, quegli «impulsi che oscillano fra la sfera del sogno e quella della realtà», ovvero: «deve poter costruire un suo proprio linguaggio psico-analitico di suoni e di gesti così come un grande poeta crea un suo proprio linguaggio di parole»⁵⁹.

Come per il cinema di Pasolini, siamo dunque di fronte alla ricerca di una lingua della realtà che, per essere comunicata, deve inglobare anche la sua componente

di corpo e mente nello spettatore. Per giungere al concetto di “atto totale”, il percorso da lui intrapreso si mescola con l'interrogazione del rapporto tra teatro e rituale. Puntando l'attenzione sulla «vicinanza dell'organismo vivo» (Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 50), sul «rapporto diretto, in presenza» (De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 71) tra attori e spettatori nel qui ed ora del momento teatrale, Grotowski ne evince l'eredità rituale di questa connessione (cfr. Grotowski, *Teatro e rituale*, cit. p. 108). Se, come abbiamo detto, una qualità della presenza è quella di istituire comunità, dunque: «Il teatro è comunione con la verità tramite la mediazione della comunità» (L. Flaszen, *Il teatro condannato alla magia*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., p. 76). Tramite la commistione che si crea mescolando pubblico e platea (cfr. Grotowski, *Teatro e rituale*, cit. pp. 109-110), l'obiettivo era quello di ripristinare la forza del mito portando a ricreare così l'unità nel presente: «Gli spettacoli di Grotowski aspirano a resuscitare l'utopia di quelle esperienze elementari che dava il rituale collettivo, nel cui impeto estetico era come se la comunità sognasse il sogno della propria essenza, del proprio posto nella realtà totale, non parcellizzata in sfere separate, in cui il Bello non fosse differente dalla Verità, l'emozione dall'intelletto, lo spirito dal corpo, la gioia dal dolore; in cui l'uomo sentisse l'unione con la Totalità dell'Essere» (L. Flaszen, *Dopo l'avanguardia*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, cit., pp. 106-107). Tuttavia, nella società contemporanea: «L'identificazione della collettività con il mito – l'equazione della verità personale ed individuale con la verità universale – oggi, è praticamente impossibile» (Grotowski, *Per un teatro povero*, p. 30). Oltre a riformulare la relazione spaziale tra attore e spettatore rispetto alle precedenti soluzioni (cfr. Grotowski, *Teatro e rituale*, cit. pp. 110-112), occorre dunque puntare su una presenza che sia percepibile totalmente nella realtà, ovvero quella del corpo e della mente dell'attore: «pur avendo perso un “cielo comune” di fede [...], ci rimane sempre la percettibilità dell'organismo umano. Soltanto il mito – incarnato nella realtà palpabile dell'attore, nel suo organismo vivo – può agire da tabù» (Grotowski, *Per un teatro povero*, p. 30). Così facendo la forza del rituale è ritrovata tramite l'agire totale dell'attore: «abbiamo abbandonato l'idea del teatro rituale per – come risultò evidente – rinnovare il rituale, il rituale teatrale, non religioso, ma umano: attraverso l'atto, non attraverso la fede» (Grotowski, *Teatro e rituale*, cit. p. 123).

57. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 175.

58. «Nel momento in cui l'attore raggiunge questo atto, diventa un fenomeno hic et nunc; non è un racconto, né la creazione di un'illusione: è il tempo presente» (Grotowski, *Teatro e rituale*, cit. p. 119).

59. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 43.

irrazionale (quella del sogno) i cui «segni» sono quelli delle «azioni dell'attore»⁶⁰. Lingua che si rivela non come soluzione svelata ma come mistero. È un mistero perché il teatro, in quanto parte della realtà, è un'esperienza analogica, perciò continua e non decifrabile nella sua interezza mediante il solo processo razionale: per presentare la realtà occorre adoperare forme che utilizzino autoreferenzialmente essa stessa includendovi la totalità delle sue componenti, comprese quelle irrazionali. Il massimo grado di presenza nel minimo grado di comunicazione, quello più essenziale, quello della realtà degli uomini e del mondo che partecipano insieme di un'immediata vicinanza di tempo e di spazio⁶¹: un momento condiviso capace di edificare un senso comunitario dove la comunicazione intersoggettiva diviene esperienza culturale e civilizzante, consapevole e necessaria.

Oltre a essere esemplificativi di come la presenza sia stata declinata dal teatro di ricerca degli anni Sessanta⁶², questi due spettacoli sono stati scelti per questa disanima anche in quanto collegati con Pasolini. Lo scrittore è stato infatti spettatore di entrambi: i *Mysteries and smaller pieces* li vede a Roma nel 1965⁶³, mentre il *Principe costante* a Spoleto nel 1967⁶⁴. Aver partecipato alla visione di questi spettacoli crea un ponte tra Pasolini e l'ambiente della sperimentazione teatrale⁶⁵, la cui influenza non può che riverberarsi, seppure in modo del tutto personale, sul pensiero teatrale del poeta⁶⁶.

Se con Grotowski l'unico "contatto" è quello spettacolo a Spoleto⁶⁷, con il Living Theatre invece Pasolini instaura una conoscenza diretta che sfocerà nella partecipazione di Julian Beck come attore nel film *Edipo re*, nel ruolo di Tiresia⁶⁸.

60. Ivi, p. 269.

61. Cfr. Boriassi, *Il Nuovo teatro e il suo doppio*, cit., pp. 280-281.

62. Gli esempi citati non sono chiaramente i soli a muoversi in questo contesto, basti pensare alle teorie di Barba sullo «stadio pre-espressivo» (cfr. E. Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano 1985, pp. 141-142) e del training come via per raggiungere «una condizione di presenza fisica totale» (ivi, p. 105).

63. Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005, p. 133.

64. Cfr. ivi, p. 179.

65. Ambiente nel quale, già nel 1965 (come nota Stefano Casi), Pasolini è partecipe, recependo gli stimoli del dibattito sui nuovi linguaggi teatrali che si stava sviluppando in Italia, a partire anche dal passaggio degli spettacoli del Living (cfr. ivi, pp. 132-142).

66. Non a caso Pasolini indicherà Grotowski e «soprattutto» il Living, assieme ad Artaud, tra le «prove assai alte» espresse dal, da lui definito, «teatro del Gesto o dell'Urlo» (cfr. P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2486).

67. Esistono comunque possibili punti di contatto tra le poetiche dei due, nodi di riflessione che si aggirano attorno alle tematiche del sacrificio e del testimone (cfr. Boriassi, *Il Nuovo teatro e il suo doppio*, cit., pp. 123-180).

68. Ma non solo, Pasolini cita il gruppo americano nelle sue opere: lo ritroviamo nel racconto *Rital e raton* (cfr. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 133 e P.P. Pasolini, *Rital e raton*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1998, vol. II, p. 872), e poi negli appunti contenenti le prime idee per la tragedia *Porcile*, facendo presagire una volontà iniziale di impostare delle scene «da Living Theatre» (P.P. Pasolini, *Scaletta della prima stesura di «Porcile»*, in Id., *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, p. 647). Dopo *Edipo re* dichiarerà anche di rivolare Beck come attore in un film su san Paolo. Entrambe le situazioni non avranno tuttavia sbocco: il film non verrà mai realizzato e le parti di *Porcile* non entreranno poi nella stesura finale della

Lo stesso dialogo con la verità della realtà che muove la ricerca teatrale di quel periodo, attraversato da una rivoluzione culturale e sociale in divenire, è in grado di generare un fermento di cui Pasolini sente la necessità intellettuale di recare testimonianza. La “qualità di verità” che osserviamo nell’evento performativo, condivide infatti le stesse radici con quella indagata da Pasolini, non solo nel cinema ma anche nel teatro. Una verità che si insinua nelle sue tragedie borghesi, opere drammaturgiche concepite nella seconda metà del 1960 e che l’autore precisa essere «anfibologiche, ambigue», di scriverle «a canone ‘sospeso’»⁶⁹: solo così infatti la realtà può essere presentata nella sua verità che non è univoca ma molteplice, non definita ma sospesa. La ragione non può decifrarla con i suoi mezzi, non può categorizzarsi perché mistero non razionalizzabile. Nella sua interpretazione geometrica la realtà non può essere conosciuta pienamente incapsulandola in categorie finite, cifrate, digitali (come fa il linguaggio costruito con le parole), perché eternamente scindibile e mai assoluta, ed è in questo suo essere relativa e infinita (almeno alle facoltà conoscitive dei sensi) che essa si concede come misteriosa, sacra. Ha bisogno di una partecipazione estetica che la comunichi per analogia, attraverso se stessa, presentandola. Se leggiamo infatti le parole dell’ombra di Sofocle in *Affabulazione*, ci ritroviamo proprio in quel contesto comune tra Pasolini e la nuova ricerca teatrale, del teatro come luogo della presenza: «Il teatro / non evoca la realtà dei corpi con le sole parole / ma anche con quei corpi stessi»⁷⁰, e la realtà non è «un enigma» ma «un mistero», come leggiamo ancora nella tragedia. Non si può dunque «risolverla» ma unicamente «conoscerla – cioè toccarla, vederla e sentirla»⁷¹, percepirla tramite essa stessa: la realtà dei corpi è esperibile per analogia tramite i corpi stessi. E altresì, si inseriscono nel medesimo discorso le asserzioni affidate ai dialoghi di *Orgia*: «La nostra realtà – ormai lo sappiamo – siamo noi stessi: / ed è attraverso noi stessi che l’esprimiamo»⁷².

Se «il linguaggio dell’azione o della presenza fisica» è protagonista di questa tragedia «come mistero pragmatico attraverso cui la coscienza si esprime con maggiore autenticità anche se in completa irrazionalità»⁷³, è però vero come, solo pochi anni dopo, Pasolini veda tutto ciò come un “difetto”. Ciò accade quando questi ridirige il suo obbiettivo (in apparente opposizione alla direzione della scena a lui contemporanea) indicando nella parola⁷⁴ la caratteristica fondamentale del suo teatro; compie questa operazione concretamente tracciando i punti del suo *Manifesto per un nuovo teatro* e, sempre nel 1968, mettendo in scena *Orgia* sotto la sua

tragedia. Per approfondire il rapporto tra Pasolini e Living Theatre cfr. Boriassi, *Il Nuovo teatro e il suo doppio*, cit., pp 35-122.

69. Pasolini, *La fine dell’avanguardia*, cit., p. 1425.

70. P.P. Pasolini, *Affabulazione*, in Id., *Teatro*, cit., p. 520.

71. Ivi, p. 521.

72. P.P. Pasolini, *Orgia*, in Id., *Teatro*, cit., p. 276.

73. P.P. Pasolini, *Appendice a «Orgia»*, in Id., *Teatro*, cit., p. 319.

74. Che non è né «Chiacchiera» né «Gesto» o «Urlo» (cfr. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2484).

stessa regia⁷⁵. Detto questo, il rifiuto della presenza del corpo non può essere tuttavia considerato che come momento parziale nell'analisi del teatro di Pasolini. Stefano Casi infatti, approfondendo le ipotesi di teatro proposte dal poeta per e con Laura Betti, evidenzia come «per lui la parola» sia «uno degli elementi dello spettacolo, paritetico rispetto al corpo e alla presenza fisica, il cui senso non può essere automatico ma deve essere considerato necessario»⁷⁶.

Il teatro di Pasolini – nella sua concezione di *parola*, che per l'autore non può che essere poetica – è dunque «“poesia orale”, resa rituale dalla presenza fisica degli attori in un luogo deputato a tale rito»⁷⁷. Tale indicazione porta a comprendere come fosse chiaro a Pasolini il contesto assoluto del teatro come linguaggio manifestato tramite la presenza dei corpi e della parola portata dalla voce, verità concreta e quindi portatrice della poesia del reale: «la fisicità è poetica in sé, perché è un'apparizione, piena di mistero, piena di ambiguità, piena di significati polivalenti, perché un albero è un segno appartenente a un sistema linguistico. Ma chi parla attraverso un albero? Dio, o la realtà stessa»⁷⁸. Il mistero del reale si confonde dunque in una sacralità mondana che riscopre le sue radici latenti, rituali: contingenza di una religione materna, antica e contadina, che identificava la divinità con il passare delle stagioni, la terra e le cose che la compongono, creature comprese. «Dio è la Realtà»⁷⁹, è l'affermazione con cui il poeta e cineasta riassume, in una sua lettera, la complessità di questa visione e concezione del mondo e delle vie con cui venirne in contatto, *conoscerlo*⁸⁰. Anche Pasolini cerca una modalità espressiva dove la realtà che, come la sua parola, è poetica, possa essere “presente”, diretta a uno spettatore che non la consumi ma la viva nel momento per poi dopo digerirla internamente: *conoscerla* nella sua essenza comprendendone il filtro – la visione che l'autore ne offre – ma sempre rimanendo sospesa, mai *risolta*, e quindi mai dunque *consumata*. Pasolini ha perciò necessità della presenza per sfuggire dai meccanismi del consumismo e per restituire la conoscenza mitica e sacra della realtà, che la società contemporanea “tecnica” ha obliato rifugiandosi interamente nella sua sovrastruttura. In questi termini di resa sensibile e autoreferenziale della realtà, il cinema di Pasolini può essere «inteso», come anche suggerito da Lorenzo Mango, «lingua della presenza»⁸¹. Quel «respiro presente», quella «agonia» del Cristo in croce che Pasolini vuole evocare, prima «provvisoriamente» nel suo poema/sceneggiatura *Bestemmia*, e poi cinematograficamente «nel film, realmente con la realtà»⁸², trova analogia con il martirio portato sulla scena dalla carne fre-

75. Cfr. Pasolini, *Appendice a «Orgia»*, cit., pp. 318-319.

76. Cfr. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 138.

77. P.P. Pasolini, *A teatro con Pasolini*, in Id., *Teatro*, cit., p. 347.

78. P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1390.

79. P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano e N. Naldini, Garzanti, Milano 2021, p. 1396.

80. Cfr. Boriassi, *Il Nuovo teatro e il suo doppio*, cit., p. 281.

81. L. Mango, *Cinema e teatro nella riflessione teorica di Pasolini*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di S. Casi, A. Felice e G. Guccini, Marsilio, Venezia 2012, p. 223.

82. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1016.

mente e dalla voce di Cieślak, evocato qui però direttamente con il corpo, proprio come suggerito dall'ombra di Sofocle in *Affabulazione*⁸³.

3. La crisi della modernità e la possibilità del teatro

Tracciato questo contesto, è dunque opportuno verificare se sia corretto coniugare la prospettiva avanzata da De Martino, riguardo alla crisi della presenza, con l'ipotesi per cui nel teatro possa essere stato individuato quel meccanismo necessario per reintegrarla. Nella sua opera incompiuta *La fine del mondo*, Ernesto De Martino evidenzia il progressivo accavallarsi e sostituirsi dell'assetto valoriale nella società del dopoguerra, un crollo testimoniato trasversalmente dagli aspetti che compongono in toto la sfera culturale:

La «crisi» nelle arti figurative, nella musica, nella narrativa, nella poesia, nel teatro, nella filosofia e nella vita etico-politica dell'occidente è crisi nella misura in cui la rottura con un piano teologico della storia e con il senso che ne derivava (piano della provvidenza, piano dell'evoluzione, piano dialettico dell'idea) diventa non già stimolo per un nuovo sforzo di discesa nel caos e di anabasi verso l'ordine, ma caduta negli inferi, senza ritorno, e idoleggiamento del contingente, del privo di senso, del mero possibile, del relativo, dell'irrelato, dell'irriflesso, dell'immediatamente vissuto, dell'incomunicabile, del solipsistico, ecc. Che l'occidente senta una profonda esigenza di un bagno nella vita e che questa esigenza testimoni del suo tentativo di riabbracciare una vitalità che gli sfugge, è comprensibile in un'epoca di crisi, di senilità, di smarrimento. Ma se non si può prescrivere in astratto di quanto occorra perdere il mondo ordinato per ricondurlo di nuovo all'ordine, ciò che importa è che la ripresa avvenga, quale che sia il livello cui si deve scendere per tale riprendere: avvenga, cioè, la ripresa verso la forma, verso i valori, verso l'ordine intersoggettivo, comunicabile, umano. Sussiste tuttavia il pericolo, nell'attuale congiuntura culturale, di molte catabasi senza anabasi: e questo è certamente malattia⁸⁴.

A essere «argomento» al centro delle espressioni culturali è ciò che nella contemporaneità inizia a rivelarsi come l'«anormale, lo spaesato, l'estraneo»⁸⁵, rivelando un'impossibilità di riconoscere la quotidianità come luogo comune in cui potere esprimere la propria cultura e il proprio assetto di valori. De Martino propone, nei frammenti preparati per il suo saggio, degli esempi: *La nausée* di Sartre, *L'Étranger* e *Le mythe de Sisyphe* di Camus, *Gli indifferenti* e *La noia* di Moravia nonché la drammaturgia di Beckett. Esempi dove il mondo della quotidianità inizia ad apparire estraneo, dove va perdendosi «l'ethos della mondanizzazione» e inasprensosi «l'impossibilità di poterci essere in un mondo culturale»: «Lo 'spaesato' è colui che non riesce più a sentirsi in un 'paese', in un ordine 'domestico', culturalmente relazionato e significativo, in casa propria, nella terra dei padri o patria

83. Cfr. Boriassi, *Il Nuovo teatro e il suo doppio*, cit., p. 147.

84. De Martino, *La fine del mondo*, cit., pp. 357-358.

85. Ivi, p. 360.

(*Unheimlich, nicht-zu-Hause*, ecc.)»⁸⁶. Il rischio ravvisato dall'antropologo è che da questa *catabasi* in cui sprofonda la letteratura, innescando un allarme sulla deriva che la società può intraprendere, non risorga più un'operatività capace di ripristinare l'*ethos* della trascendenza. Sembra non presentarsi più alcun *escaton* verso cui orientare e far tendere l'assetto culturale e valoriale: è su questo che la società, in particolar modo quella intellettuale, deve ragionare aprendo a una nuova mondannizzazione della soggettività che crei territorio comune etico tramite cui respingere il possibile scacco alla presenza. Ad avvenire nella società del dopoguerra è un cambiamento valoriale che oscura quella "patria", quel terreno familiare su cui camminare, quei valori associati che ora si trovano spargliati dall'avvento della società dei consumi.

In questa nuova società, dove tutto l'occidente sta venendo assorbito dalla borghesia, cade ogni mitologia di vittoria del proletariato, divenuto culturalmente uguale al resto del mondo consumista. Non essendo più possibile una lotta di classe Pasolini, intorno al 1965, si ritrova in una dichiarata «crisi personale»⁸⁷, dove vengono a cadere non solo la sua possibilità di intellettuale marxista, ma anche quella di vedere e organizzare la realtà secondo un'ottica razionalista.

Lo scrittore è, tra l'altro, al corrente delle teorie di De Martino riguardo alla crisi della presenza: in un intervento su «Tempo», del 1968, Pasolini cita direttamente l'antropologo, accostando l'angoscia dovuta al possibile scacco della presenza a «un vuoto» che, nella sua contemporaneità, viene colmato ad esempio con la droga. E il cinema è per Pasolini una droga positiva, culturale, nel senso che gli fornisce un mezzo per riempire tale «vuoto». È la «sicurezza culturale» a fornire il riparo «dalla droga vera e propria (cioè dal suicidio)», sicurezza che, in quest'epoca di transito, non può invece confortare molti giovani, in quanto: «Il passaggio da una cultura umanistica a una cultura tecnica pone in crisi la nozione stessa di cultura»⁸⁸.

Il totalitarismo di questa nuova mutazione sociale è inoltre descritto da Pasolini nei suoi interventi sul «Corriere della sera» degli anni Settanta. Pasolini denuncia una società dove ogni libertà è concessa e dove anzi si è costretti a consumarne ogni aspetto; pensiamo alla polemica condotta dallo stesso riguardo al consumo della sessualità⁸⁹, la massa è «agita» da un potere verticale che muove irreversibilmente verso un'omologazione per mimesi, condotta ad esempio attraverso il mezzo televisivo. Anche il simbolismo mitico-rituale della religione cattolica viene assorbito dal meccanismo del consumo, un evento che Pasolini porta alla cronaca con l'articolo sui jeans 'Jesus', dove la Chiesa è piegata ai fini della nuova società diventando «slogan»⁹⁰ da usare per vendere i suoi prodotti. Ragionando e studiando questa

86. Ivi, pp. 526-527

87. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1477.

88. P.P. Pasolini, *Droga e cultura*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1168.

89. Cfr. P.P. Pasolini, 19 gennaio 1975. *Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 372-379.

90. P.P. Pasolini, 17 maggio 1973. *Analisi linguistica di uno slogan*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 278-283.

«‘mutazione’ antropologica»⁹¹, Pasolini negli scritti degli anni Settanta, come indica propriamente Giacomo Tinelli, «compie un’analisi della crisi culturale che è consonante con le parole di de Martino quando afferma⁹² che è necessario ‘offrire il panorama [della crisi] in una prospettiva [...] atta a individuare l’esatto significato dei sintomi, l’estensione del contagio, il condizionamento della malattia’»⁹³. Avvicinandosi dunque ai termini di “apocalisse culturale” ipotizzata dall’antropologo, quello che si svela agli occhi di Pasolini non è certo il concludersi dei tempi dell’umanità, bensì propriamente la «fine di *un* mondo»⁹⁴. A essere spazzato via è infatti quel sottoproletariato a cui sia De Martino che Pasolini si dedicano nei loro lavori, il mondo magico del Sud studiato sul campo dall’antropologo, la genuinità conservata nelle borgate romane raccontate dallo scrittore, quelle bolle culturali resiste nei secoli e che ora vengono scacciate via come onta verso la modernità e riassorbite da essa. Il vecchio mondo fondato su etica ed estetica viene soppiantato da uno basato sulla tecnica, che vede nell’eterna reiterazione del consumo l’unico meccanismo valoriale della società, senza più un sentimento che ponga le basi e il collante per la rinascita di una società migliore, un effettivo progresso, senza lasciare aperta una prospettiva che non sia l’eterno consumare. Anche la stessa scoperta scientifica si piega a essere non più un effettivo bisogno di progresso ma bensì «sviluppo»⁹⁵ tecnico volto a trovare nuovi mezzi e bisogni di consumo. Sono questi i confini tra cui si instaura il nuovo «stato del benessere»⁹⁶, che, soppiantando «la società precedente», sostituisce al «sentimento del sacro» – perduto dalla civiltà borghese – «l’ideologia del benessere e del potere»⁹⁷. Lo scacco avviene nel momento in cui il tecnicismo perde di vista la caratteristica etica del trascendimento della presenza, ovvero quel dirigersi verso una mondanità comunitaria che viene sviata dalla feticizzazione tecnica improntata all’accumulo del capitale e della merce. L’apocalisse moderna verso cui «l’umanità avanza fatalmente», come testimoniato dall’arte e dalla letteratura, è dunque «senza escaton»⁹⁸. L’impossibilità del realizzarsi di un *ethos* trascendentale (una volta depennata l’etica), fa derivare la società verso un «naufraggio del rapporto intersoggettivo umano, dal minaccioso restringersi di qualsiasi orizzonte di un futuro operabile comunitariamente secondo umana libertà e dignità», oltre certamente al mostrarsi inevitabile di quei «rischi di alienazione che si avvertono

91. P.P. Pasolini, *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 309.

92. De Martino, *La fine del mondo*, cit., pp. 356.

93. G. Tinelli, *Pasolini e De Martino*, dal sito del Centro studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia (verificato in data 08/11/2021): <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/pasolini-e-de-martino-una-ricerca-di-giacomo-tinelli-parte-i/>

94. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1448.

95. Si veda anche qui le considerazioni di Pasolini sulla distanza terminologica tra «progresso» e «sviluppo» (cfr. P.P. Pasolini, *Sviluppo e progresso*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 455-458).

96. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 436.

97. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., pp. 1483-1484.

98. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 80.

inclusi, se non nel progresso della tecnica, certamente nel tecnicismo e nella feticizzazione della tecnica»⁹⁹. E il rischio avvertito è che il mondo culturale, costituito da artisti e intellettuali, sprofondi negli inferi dell'angoscia e dello spaesamento senza operare per un'opportuna risalita. Per emergere da tutto ciò, dove si confondono «le contraddizioni della società borghese» assieme all'intricata «difficoltà di adeguare il quadro dei valori alle rapidissime trasformazioni dei regimi tradizionali di esistenza», De Martino ipotizza un umanesimo storico che possa rigenerare laicamente la presenza in un mondo moderno, al di fuori degli inattuali processi di simbolismo mitico-rituale metastorici come la magia e la religione: «il non eludibile compito di una più umana valorizzazione dell'ordine economico e sociale e la fondazione di una consapevolezza umanistica che, al di là dei prestigii ineccepibili e irreversibili della tecnica e della scienza, preveda e legittimi altre valorizzazioni della vita e altre dimensioni dell'esser uomo»¹⁰⁰.

Il luogo dove far convergere la presenza affinché operi questa restituzione può essere dunque il teatro: un trascendimento dell'ethos attraverso la cultura, un modo di mettere in atto un processo politico con cui riscattare il proprio essere presente in quanto comunità. Questa è la via per un'operatività di stampo umanistico ancora fuori dall'inclusività totalizzante della società borghese. Forse per questo, nel dato periodo storico che abbiamo incastonato nei dintorni della metà degli anni Sessanta, il teatro assume tanta importanza da far dirigere verso di esso un cospicuo numero di intellettuali e scrittori come Moravia¹⁰¹ e lo stesso Pasolini. O almeno può essere una delle ragioni. Con il teatro è possibile reagire alla crisi distaccandosi dai meccanismi della società di massa proprio grazie alle caratteristiche della presenza sulla scena, costituita dagli «attori in carne e ossa, con le loro bocche» e dal «pubblico in carne e ossa, con le sue orecchie»¹⁰², sfuggendo così a ogni possibilità di produzione in serie, riproduzione e massificazione.

Un processo che avviene anche spostando il focus del lavoro teatrale dall'esito, dal prodotto, al percorso fatto, al laboratorio, al lavoro di compagnia e di ricerca sul fare teatrale. In quest'ottica i *Mysteries and smaller pieces* del Living Theatre possono forse fornire uno degli esempi di più limpida uscita dalle meccaniche dello spettacolo come prodotto di consumo. Il corpo dell'attore, nella sua presenza come *embodied mind*, diviene strumento analogico di conoscenza per entrare in contatto con la realtà.

Il momento in cui l'identificazione tra presenza e comunità è più forte è proprio quando queste qualità della presenza nutrono la necessità di manifestarsi come forza fondatrice e reintegratrice: Pasolini ha bisogno di un cinema che sia di presenza, ma non solo, nello stesso periodo la presenza vuole rincorrerla anche con il teatro, un teatro che in definitiva possa essere dibattito e scambio comunitario.

99. Ivi, p. 82.

100. Ivi, p. 577.

101. Lo scrittore nel 1966 infatti, assieme a Dacia Maraini ed Enzo Siciliano, fonda e dirige la Compagnia del Porcospino (cfr. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 209).

102. P.P. Pasolini, *Dibattito al Teatro Gobetti*, in Id., *Teatro*, cit., p. 330.

L'accento sulla presenza in comune di attore e spettatore è posto energicamente dalla ricerca teatrale – come abbiamo potuto verificare quantomeno negli esempi di Grotowski e del Living Theatre. E tutto ciò fino a giungere a situazioni estreme, come quando la comunità teatrale diviene tutt'uno con il mescolarsi degli attori del Living e degli spettatori che irrompono nelle strade della Francia in subbuglio durante *Paradise now*¹⁰³. Possiamo dire che dal dopoguerra – e fino al riassorbimento proprio della contestazione – si verifica in parte della società occidentale una necessità di essere presente creando comunità; e in particolare attraverso il teatro, che in questo periodo trova un apice nell'essere popolato e partecipato attivamente e con peculiare entusiasmo dal basso della società stessa che desidera emanciparsi dai valori del consumo. A esserne protagonisti sono infatti i gruppi che nascono dai circuiti *off*, dagli universitari, da intellettuali e letterati che creano dibattito e fermento su come individuare nuove modalità di concezione e analisi del linguaggio performativo.

4. Possibili conclusioni

Sebbene, in questa sede, la questione posta in conclusione del primo paragrafo (se negli anni Sessanta a una crisi antropologica della presenza si sia risposto con una ricerca estetica dei linguaggi della presenza, nel cinema e sulla scena) non possa che rimanere aperta, alla luce di quanto esaminato sinora possono comunque essere tratte alcune considerazioni.

In primis, si può verificare come l'essere *embodied mind* che si rileva nella performance non esaudisca certo l'*ethos* del trascendimento nella società tutta, ma nella comunità transitoria che partecipa all'evento teatrale le sue caratteristiche sono adempiute, manifestando la propria presenza in un'operabilità mondana e culturale che crei comunicazione intersoggettiva. Quell'appartenenza alla comunità che nella società individualizzante, nel quotidiano, raramente trova sfogo e soddisfazione. È quella parte di società che in quel periodo sente forte la repentina trasformazione dei suoi valori – una perdita che conduce allo spaesamento – ad avvertire la necessità di un luogo come il teatro dove sia possibile una trascendenza condivisa. E questa è una prima connessione tra la qualità estetica della presenza e la sua manifestazione culturale e antropologica. In quegli anni Pasolini formula le sue teorie sul cinema e sul teatro e la ricerca teatrale si afferma non solo nella qualità, ma soprattutto trova una società che in questo momento la riconosce e riconosce la necessità di incontrarla. Vi è dunque uno scambio fluido e compenetrante tra una comunità che cerca le stesse caratteristiche che la ricerca teatrale ha da offrire. Quella promessa che il capitalismo lascia intravedere (la promessa del benessere perpetuo) senza mai adempiere, se non forse per una ristretta oligarchia, e che il marxismo sconfitto non può più proporre come *eschaton* realizzabile, può essere resa disponibile, anche se transitoriamente, nel qui e

103. Cfr. Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., pp. 157-160.

ora del rito del teatro. Il teatro che pone l'accento sulla presenza dell'attore trova dunque, in questo periodo, un posto essenziale nella società, la quale lo assorbe e se ne fa strumento.

Come seconda riflessione, è opportuno ravvisare come la crisi avvertita da Pasolini, oltre che sociale, sia anche personale, ed è innanzitutto la crisi della sua "presenza" in quanto poeta al quale «non rimane altro che registrare – appunto – la catastrofe in atto senza alcuna reale possibilità operativa»¹⁰⁴. Pasolini tuttavia non rimane inerme, e (senza cadere in quel solipsismo che tanto allarmava De Martino) rinnova il suo essere intellettuale dirigendo la sua attenzione verso un cinema che prende le mosse dalla presenza della realtà e verso un teatro che dialoga costantemente con le sue teorizzazioni. Un desiderio continuo di incontro con l'altro (appunto volontà di manifestare la propria presenza) che, nell'evolversi del suo pensiero teatrale, porterà a quel teatro di parola che definirà come «RITO CULTURALE»¹⁰⁵. Un teatro che mantiene sì le sue caratteristiche rituali, ma le storicizza politicamente nella cultura, svincolandosi sia dall'astoricità di un'ipotesi magica o mistica, che dall'autoreferenzialità di un rito prettamente «TEATRALE»¹⁰⁶, che nel teatro stesso fonda una propria religiosità.

Concludendo, queste due possibilità qui esposte, che prendono piede dalle prime due definizioni di "presenza" affrontate nel principio di questa analisi, possono trovare un'eco di risonanza con la terza; possono, ovvero, essere ipotetici tentativi di quel «umanesimo integrale» che, nel definire la sua epoca, De Martino prefiggeva quale alternativa da contrapporre a «l'insidia dell'angoscia»¹⁰⁷.

Bibliografia

- Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000 (ed. or., *Le Théâtre et son double*, Editions Gallimard, Paris 1964).
- Barba E., *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano 1985.
- Bartolucci G., *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968.
- Boriassi M., *Interpretando «Porcile»: Pasolini e la figurazione del maiale (dalla scena allo schermo)*, tesi di laurea triennale in Teoria della letteratura, discussa presso l'Università degli Studi di Parma, a.a. 2011/2012, relatore G. Iacoli, correlatrice R. Gandolfi (inedito).
- Boriassi M., *Il Nuovo teatro e il suo doppio. Pasolini e l'avanguardia degli anni '60: Living Theatre, Grotowski, Bene*, tesi di laurea magistrale in Storia del Nuovo Teatro, discussa presso l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna, a.a. 2017/2018, relatrice C. Valenti, correlatore S. Casi (inedito).
- Casi S., *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005.
- Casi S., Felice A. e Guccini G. (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Marsilio, Venezia 2012.
- De Marinis M., *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.
- De Marinis M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.

104. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 225.

105. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2500.

106. Ivi, p. 2499.

107. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 307.

- De Martino E., *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2019.
- De Martino E., *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 2020.
- Fersen A., *Critica del teatro puro*, AkropolisLibri - Le Mani, Genova 2013.
- Fischer-Lichte E., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014 (ed. or., *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004).
- Flaszen L. e Pollastrelli C. (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, con la collaborazione di R. Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001.
- Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970 (ed. or., *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968).
- Mango L., *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.
- Oster A., *La teoria del cinema di Pier Paolo Pasolini in «Empirismo eretico»*, in «Studi pasoliniani», III, 2009.
- Pasolini P.P., *Pier Paolo Pasolini: "Amo troppo scrivere per il teatro"*, intervista di C. Augias, in «Sipario», CCXLVII, 1966.
- Pasolini P.P., *Ancora il linguaggio della realtà*, in «Filmcritica», CCXIV, 1971.
- Pasolini P.P., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1998.
- Pasolini P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1999.
- Pasolini P.P., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.
- Pasolini P.P., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Mondadori, Milano 2001.
- Pasolini P.P., *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001.
- Pasolini P.P., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 voll., Mondadori, Milano 2003.
- Pasolini P.P., *Le lettere*, a cura di A. Giordano e N. Naldini, Garzanti, Milano 2021.
- Perrelli F., *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Pitozzi E. (a cura di), *On presence*, in «Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», XXI, 2011.
- Turner V., *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986 (ed. or., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982).
- Valenti C., *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Pisa 2008.

Sitografia

Dal Centro studi pasoliniani di Casarsa, una ricerca di Giacomo Tinelli dal titolo: Pasolini e De Martino (verificato in data 08/11/2021): <http://www.centrostudipierpaolopasolinica-sarsa.it/sullo-scaffale/pasolini-e-de-martino-una-ricerca-di-giacomo-tirelli-parte-i/>