# LA REGRESSIONE DELLA PAROLA-RITO IN UN TEMPO ASSOLUTO : IL TEMPO POSTUMO NEL TEATRO DI PASOLINI

Tra le categorie utilizzate nell'analisi dei testi teatrali degli scrittori del Novecento, l'idea di *tempo postumo* contiene in sé una declinazione delle nozioni di regressione e di fallimento, come proprie di un'espressione teatrale antimimetica, elitaria ed antimoderna[1].

S'identifica così, infatti, una forma di negazione della realtà che passa attraverso il collocamento spazio-temporale dei testi in una temporalità assoluta, impossibile da definire con le categorie temporali classiche, e in un non-luogo assolutizzato.

Attraverso un recupero del genere tragico classico, il *tempo postum*o rappresenta l'uomo spogliato da tutto ciò che lo corrompe. Ricollocato in una situazione pre-logos e in un mondo archetipico o atemporale, egli è rappresentato attraverso la sua regressione ad uno stadio di violenza originale, che si esprime con lingua anti-mimetica. Il tempo assoluto o ciclico che viene introdotto da questa regressione nega l'atto finale tragico, fissando l'attenzione sull'espressione di una violenza istantanea, perché legata al momento d'esecuzione dello spettacolo, e, nello stesso tempo, assoluta per il potere evocativo che deve possedere.

Si propone, dunque, di analizzare il teatro di Pasolini attraverso la categoria di *tempo postumo* per mettere in luce come, nelle sue tragedie, coesistano le idee di regressione e di fallimento e come questi due concetti siano inseparabili nella concezione pasoliniana di teatro.

Prima di osservare, dunque, come si coniughi questa categoria in rapporto al teatro di Pasolini, è importante identificare quali siano le diverse declinazioni di questa stessa categoria.

Il tempo postumo è, dunque, uno strumento di analisi che si riferisce alla modificazione del tempo in un testo teatrale. Questa alterazione, dovuta a diverse ragioni che si vedranno in seguito, provoca anche, inevitabilmente, degli interventi sulla lingua.

Si può osservare, infatti, che il tempo postumo, concerne l'immagine che gli scrittori del Secondo Novecento volevano dare della società degli anni Sessanta e Settanta, focalizzandosi sull'uomo dipinto in modo non realistico, ma simbolico[2].

L'uomo contemporaneo, infatti, è viziato dal potere – tematica senza la quale non esiste tempo postumo – e per allontanarsi da questa corruzione si volta indietro, verso il passato e guarda ad uno stadio primordiale.

La regressione è alla base della riflessione teorico-filosofica imposta sul tempo che caratterizza il teatro e il romanzo del secondo Novecento (per esempio quella di Elsa

1 P. PUPPA, *Teoria e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma – Bari, Laterza, 2007, pp. 114 – 115 ; M. GRANDE, *La riscossa di Lucifero. Ideologi e prassi nel teatro di sperimentazione in Italia (1976*-1984), Roma, Bulzoni, 1985, pp. 26 e seg. Tuttavia manca una vera e propria formulazione della categoria di tempo postumo, a cui chi scrive si sta dedicando per la realizzazione di un volume dedicato a questo argomento. Sul tempo e le modificazioni della narrazione si ricordino: G. GENETTE, *Figure III,* Paris, Édition du Seuil ; 1972 ; P. RICŒUR, *Temps et récit, vol. 2*, Paris, Édition du Seuil, 1984, pp. 115-188 ; J-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?,* Paris, Édition du Seuil, 1999 pp. 271-283. Per il tempo a teatro si ricordino anche i due volumi capitali di Piermario VESCOVO, *Entracte* e *Il tempo a Napoli* (Venezia, Marisilio, 2007 e 2011), dedicatario di questo contributo per il suo essere un « non pasoliniano interessato ».

2 E. LICCIOLI, *La scena e la parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini,* Le Lettere, Firenze, 1997, pp. 175-275 e pp. 277-335.


ISSN 2261-9070 © 2015 LaRivista
http://etudesitaliennes.hypotheses.org

Morante[3]) e il tempo postumo è dunque un non tempo canonico in cui i personaggi perdono le caratteristiche socio-temporali contemporanee e diventano assoluti.

Questa forma di ritorno alle origini è un modo di distanziamento simbolico dal mondo attuale, rivolgendosi invece, verso il mito, procedendo in un annullamento della caratterizzazione temporale.

Da un lato si assiste al recupero dei miti greci classici, con una predilezione per i titani e per le vicende edipiche, e dall'altro si trasformano dei personaggi comuni in personaggi assoluti.

Soprattutto il secondo caso è significativo di una volontà di rendere il presente più puro, assoluto, attraverso una forma di esemplarietà dei singoli casi presentati.

Torneremo su questo aspetto procedendo nell'analisi del teatro di Pasolini, ma *Orgia* si presta fin da ora come caso esemplificativo : in questa tragedia la donna e l'uomo sono due personaggi universali, che possiedono la grandezza dei miti. Nulla in questi personaggi è connotato socialmente o storicamente. Sono due icone, due simboli di una condizione umana unica e universale che sempre rimarrà e si ripeterà tale. L'universalità dei personaggi fa sì che ogni genere di contenuto veicolato sia trattato nella stessa maniera : assolutizzato[4].

I tempi narrativi, infatti, imposti da questa concezione temporale antimetica prevedono l'attribuzione di un nuovo significato alle forme temporali. Il tempo narrativo preferito è un eterno presente a cui si oppone l'imperfetto come tempo della ciclicità e del passato rimosso.

La scansione dell'azione passata identifica un prima e un dopo in una condizione esistenziale che si preannuncia assoluta. Il prima spesso è segnato dalla presenza di una moralità più forte e più pura, mentre il presente definisce un mondo non attuale, ma comunque complesso.

Si arriva quindi alla prima problematica che il tempo postumo pone, e che spiega perché non tutte le regressioni verso un'età precedente tanto care al nostro Novecento – si pensi a Fo per esempio – siano classificabili come esempi di tempo postumo.

Il mondo che viene descritto non è, infatti, un ritorno ad una magica età dell'oro perfetta ed edificante in sè stessa, ma una realtà franta e problematizzante che viene dopo un'epoca di perfezione assoluta.

Da qui infatti l'etichetta di 'tempo postumo', quindi di un mondo regresso, senza dubbio, ma comunque posteriore ad un'era che si rimpiange e verso la quale si prova nostalgia. L'uso dell'imperfetto, invece, sottolinea il rimpianto per il vivere in un'epoca in cui ogni aspetto del vivere umano è ora in una fase di degradazione, che fa si che gli uomini, come individui, non abbiano né un passato né un futuro.

L'impiego dei verbi al futuro, invece, è assente dai testi analizzati e, quando viene raramente utilizzato, ha una funzione dubitativa e non connota un'epoca successiva per l'uomo.

L'umanità, molte volte ridotta ad un'opposizione uomo/donna – memoria forse dell'iniziale opposizione Adamo ed Eva – non ha un futuro, vive in un presente assoluto, ma corrotto, e rimpiange un'era precedente, veramente pura.

Il genere, quindi, che si adatta a questa riflessione sulla ciclicità del dolore umano è la tragedia, recuperata dalla letteratura greca salvaguardandone tutti gli elementi propri come il coro e le funzioni originali. In particolar modo è il valore esemplificativo dei casi presentati che attira gli autori contemporanei verso questo genere eliminando, però, il vero finale tragico catarchico, semplicemente perché la tragedia dell'uomo è eterna. Il tempo postumo

---

3 Su questo tema si vedo i contributi di Massimo Fusillo, Walter Siti e Bruna Cordati in « Studi Novecenteschi », nn. 47/48 (1994) dedicato ad Elsa Morante.

4 Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récits*, cit., p. 116-142.

fissa quindi una condizione unica e immutabile, regressa, ma cosciente della corruzione precedente.

La riflessione che intreccia concezione esistenziale e uso linguistico fa sì dunque che davanti alla società contemporanea, la regressione verso uno stadio primordiale – il mito – o un "precedente" assoluto, permetta di costruire un'altra realtà in cui ogni parola espressa viene rigenerata perché è, in qualche modo, detta per la prima volta.

La lingua, su cui si concentra la sperimentazione più importante dei singoli autori dei Novecento, deve diventare un linguaggio puro e mai pronunciato prima che non ha alcuna forma di contaminazione con il lessico contemporaneo, viziato dalle nuove forme comunicative e dal potere. Si recupera quindi il dialetto, realizzando dei *pastiche* letterari di pura invenzione, come in Testori[5], oppure si crea una lingua letteraria, colta e asettica.

Si ottine così una lingua che parla della lingua, alla ricerca di un livello metadiscorsivo che dovrebbe essere al centro della riflessione dell'uomo assoluto[6]. Non dovendo più discutere sulla società, l'uomo assoluto discute sulla sua peculiarità e cioè la lingua.

Il tempo postumo impone una non narrazione, in cui i fatti procedono per quadri o episodi separati, dato che non esiste un prima e un dopo, e il contenuto è giocato sul potere evocativo e seducente delle parole che mostrano un mondo che non è, ma che può essere, diventando motivo di inganni : la tematica del sogno entra prepotentemente nei testi come forma di tradimento della parola[7].

La parola decontestualizzata dice e non dice. Esprime un sentimento generale – come la rabbia – ma facendolo riflette anche sulla propria capacità di comunicare e sugli effetti della comunicazione stessa.

Lo scambio di battute diventa il pretesto per opporre tipi di lingua differenti e differenti sistemi di rappresentare il mondo tramite la lingua.

In Pasolini la categoria di tempo postumo permette di accentuare la dimensione regressiva presente nel suo teatro e un'immagine fallimentare dell'Uomo.

Il *tempo postumo* si può rintracciare già nelle proposte contenute nel *Manifesto per il nuovo teatro,* in cui si sottolinea la natura rituale del teatro culturale e il rifiuto programmatico della realtà linguistica socialmente connotata. Fin dal suo *Manifesto*, dunque, il teatro di Pasolini si presenta come un teatro elitario, che non ha nulla di mimetico e che non vuole rappresentare il mondo contemporaneo[8].

Nelle sue tragedie quest'idea è ben presente e si può osservare come Pasolini costruisca la lingua « non reale », assoluta e onirica e come questa corrisponda ad un'immagine dell'uomo rappresentato nel suo stadio originale.

Partendo dal meccanismo che mette in atto una delocalizzazione spazio-temporale, osserveremo come il tempo postumo si coniughi sotto il profilo tematico, linguistico e teorico.

---

5 G. TESTORI, *Nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, Urbino, Quattroventi, 1996 ; Andrea Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Milano, San Paolo Edizioni, 2001.

6 L. NASCIMBEN, *Riflessioni sull'esperienza linguistica del teatro di Parola*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di S. CASI, A. FELICE e G. GUCCINI, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 83 – 93.

7 Manca un volume che si occupi del sogno nel teatro contemporaneo. Per le funzioni principali del sogno: M. BETTINI, *Alle porte dei sogni*, Palermo, Sellerio, 2009.

8 Sul *Manifesto* si ricordino gli ultimi contributi di S. CASI, G. LIVIO e G. GUCCINI contenuti in *Pasolini e il teatro*, cit., pp, 181-204 e il capitolo *Un nuovo teatro* in S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 210-258.

## *1. POTERE E SOGNO : FUGGENDO DALLA REALTÀ EMERGE L'INCUBO*

Il punto di partenza per tutte le tragedie pasoliniane è una situazione di opposizione al Potere, inteso come esercizio di una violenza di un individuo su un altro individuo come nel caso dell'Uomo e della Donna di *Orgia*. Oppure il Potere è inteso come potere politico, imposto, sempre tramite una violenza linguistica e fisica, sull'Uomo, al punto da obbligarlo a vivere in un mondo diverso dal proprio come in *Caldéron*.

La repulsione dei personaggi verso il Potere, inteso nelle due accezioni appena ricordate, e, nello stesso tempo, il rapporto di profondo interesse dimostrato nei confronti della violenza, come unico strumento di controllo dell'altro, fanno sì che il teatro di Pasolini si presenti come una struttura chiusa e sempre uguale a sé stessa, in cui, pur cambiando i personaggi, l'oggetto di riflessione e il modo in cui esso viene espresso sia sempre lo stesso.

Si tratta, infatti, di un teatro frammentato, fatto di testi brevi, scanditi in episodi o quadri, che presentano un dialogo tra due o al massimo tre personaggi in scena e lunghi monologhi[9]. A questa struttura ripetitiva fa eco la dimensione onirica dei racconti che si aprono tutti, o quasi su un sogno, vissuto davanti al pubblico (*Caldéron*, *Affabulazione*) o presentati con l'incertezza di trovarsi in una realtà o in un incubo (*Orgia*).

Queste due esigenze, una strutturale e l'altra tematica, sono dettate dalla necessità di mostrare in scena un mondo altro, una fase umana non definita in termini di tempo canonico, ma posta dopo alcuni eventi sporadicamente evocati (la guerra di Spagna del 1935 - 1939, le manifestazioni studentesche a Berlino dal 1961).

I personaggi non hanno una dimensione temporale e sembrano sospesi in un eterno presente, consapevoli di aver avuto un passato migliore e lontano, e di non aver diritto ad un futuro.

Per non citare *Orgia*, un vero e proprio capolavoro di Tempo Postumo, possiamo analizzare il caso di *Caldéron* e di *Affabulazione*. In entrambi i testi, il sogno si presenta all'inizio della tragedia : il sogno da cui si sveglia Rosaura in ogni quadro e che la mette davanti a diverse realtà e il sogno « che io non ricordo » del Padre in *Affabulazione*.

Il sogno, sulle cui ricorrenze in ogni tragedia si potrebbe lavorare ancora a lungo [10], è la nuova realtà dell'Uomo pasoliniano e questa realtà viene spiegata nei prologhi in cui un personaggi, solitamente una voce anonima o di uno "speaker" annuncia come vada inteso lo spettacolo ricordando che

> Solo le persone sane e senza dolore possono vivere rivolte verso il futuro. Le altre – malate e piene di dolore – sono lì, a mezza strada, senza certezze, senza convinzioni[11].

La nuova realtà quindi presenta solo uomini e donne frante, rotte dal dolore passato, che possiedono, però, le caratteristiche della grandezza propria al mito classico.

Tranne pochissimi casi, infatti, i personaggi sono chiamati con la loro funzione – padre, madre, figlio, uomo, donna – perché l'importante non è il loro ruolo scenico, ma la tipologia umana che rappresentato e il tipo di violenza che essi subiscono o hanno subito[12].

---

9 S. CASI, *Funzioni del dialogo e del monologo nelle tragedie di Pasolini*, in « Studi Pasolinian »i, n. 6, 2012, pp. 23-38.

10 Sulle varie valenze del sogno nel teatro di Pasolini è illuminante il capitolo dedicato a tale soggetto in F. ANGELINI, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 121-137 ; si ricordi anche l'intervento di S. Giuliani *Caldéron tra Potere del sogno e sogno del potere* in *Pasolini e il teatro,* cit., pp. 159-172.

11 Si cita dall'edizione P.P. PASOLINI, *Teatro*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 2001, p. 661.

12 F. IMPELLIZZERI, *Sémiotique de l'outrage*, Roma, Aracne, 2010, pp. 87-108 ; i contributi di L. EL GAOUI, *Pier Paolo Pasolini: une philosophie du corps* in « Revue des études italiennes », n. 54, 2009 ; ID, *Les espaces du corps, le corps comme espace,* in *Due convegni sull'opera di Pasolini dell'università di Grenoble*, a cura di L. EL GHAOUI –

L'uomo teatrale di Pasolini è un uomo regredito ad uno stadio primordiale in cui vive una progressiva riduzione delle sue capacità umane fino a rimanere solamente con la lingua, l'unico strumento posseduto per descrivere la propria realtà straniata e onirica.

Rispetto all'uomo-ventre di Testori, l'uomo-voce di Pasolini fa del corpo un elemento non necessario, definito come "pesante" in *Affabulazione* e, nello stesso tempo, come l'oggetto su cui si può esercitare la violenza dalla quale scaturisce la necessità di parlare. Si legge, infatti, in *Orgia*

> La lingua del corpo è una lingua che non distingue la morte dalla vita.[13]

In questa prospettiva il gesto violento e la parola violenta scaturiscono una tensione verso la morte che ogni uomo ha, immerso in questa realtà onirica e simbolica.

## *2. LA LINGUA PER LA LINGUA : VIOLENZA E FALLIMENTO DELLA PAROLA*

È possibile rintracciare, dunque, tutti gli elementi propri al tempo postumo in questa descrizione di una nuova umanità collocata in un tempo successivo alla società contemporanea, o parallelo ad esso, ma assolutizzata in termini di sentimenti umani e di lingua.

La regressione nel teatro di Pasolini prende la forma, infatti, di « un linguaggio troppo difficile e troppo facile » (*Affabulazione*, Prologo di Sofocle) parlato da personaggi che hanno la valenza simbolica dei personaggi mitici. Recuperando il carattere di esemplarità della tragedia classica, Pasolini costruisce una lingua che, proprio ponendosi come un codice elitario, non va letta per il messaggio veicolato, ma per l'evocazione che produce. Le parole sono spogliate del proprio significato connotativo e diventano parole-poetiche, o meglio parole-rito che sono sottoposte ad un processo di assolutizzazione diventando rappresentazione della condizione originaria dell'uomo.

Questa condizione fa sì che la lingua esprima un passato nostalgico e lontano, come si diceva, che soprattutto rifletta sulla condizione attuale della lingua di questi uomini-assoluti. Sulla scena non succede nulla, tranne qualche gesto violento, perché quello che conta per Pasolini è cercare di trovare con la lingua uno strumento in grado di dare espressione alla propria condizione.

La lingua serve per descrivere una condizione attuale in rapporto ad un passato non collocabile, in cui i personaggi avevano un'anima non corrotta e innocente. La regressione non rimanda, infatti, ad un epico fanciullino pascoliano, ma ad una forma di tempo altro che, come si diceva in apertura, viene dopo un'epoca di perfezione[14].

Il tempo postumo emerge ogni qualvolta i personaggi ricordino il loro passato, come avviene per Sigismondo che evoca a Rosaura la loro infanzia, oppure il loro sogno – inteso come la loro realtà – precedente. Si legge in *Affabulazione* (VIII episodio) *:*

> Se tutto è cominciato … PRIMA, in un sogno? Se è nel sogno che è cominciato quel desiderio di sapere?[15].

In questo mondo il linguaggio è un « silenzio pieno di voci » in cui le « voci erano stranamente allegre » ma « nessuno parlava[16] » (*Orgia,* I episodio).

---

Volume 1 de la *Biblioteca di Studi pasoliniani* – Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009, pp. 165-174 ; M. R. NEPOMUCENO, *Pier Paolo Pasolini, un teatro disperato: tra sadismo e contestazione* in *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 105-115.

13 P.P. PASOLINI, op. cit., p. 268.

14 F. ANGELINI, *Pasolini e lo spettacolo,* cit, pp. 113-120.

15 P.P. PASOLINI, op. cit., p. 534.

L'uomo precedente comunicava, ma non parlava :

> Donna : che le voci fossero modulate come in un rustico medioevo, passato attraverso il buon senso dell'Ottocento, oppure fossero in lingua (una lingua male adottata) su questo punto non ci sono dubbi : NESSUNO PARLAVA[17].

Emerge nettamente in questo passaggio l'idea che, in quest'epoca lontana e in parte rimpianta, si comunicava un messaggio, ma non si parlava veramente perché lo scopo della parola non è – come Pasolini ricorda nel *Manifesto* – la comunicazione normale, ma la riflessione sulle diverse funzioni comunicative della lingua.

Il teatro di parola, infatti, non ha un contenuto di natura sociale, ma si serve del principio di regressione per creare una finzione narrativa, in cui i personaggi, immersi in questo tempo postumo, non hanno nulla da comunicare al lettore, se non la possibilità stessa di sapere usare la lingua.

Come si legge in *Orgia* (I episodio) in un'epoca precedente

> Uomo *:* Cercava di prendervi posto *la parola non detta*.
> […]
> Donna : là noi comunicavamo tra noi solo facendo qualcosa[18].

È evidente che la lingua faceva corrispondere a dei « segni, come nelle lingue antiche » delle azioni. La lingua antica univa il significato al significante, senza alcune alterazione tra i due.

Ora, invece, si parla come l'Uomo e la Donna, che rappresentano una lingua che parte dall'idea che la realtà siamo noi stessi ed è attraverso noi stessi che l'esprimiamo. Non essendo noi stessi, non sono la realtà : le parole della lingua non sono dunque che gli strumenti del sogno : così che il male è la realtà e il sogno il bene[19].

La lingua è dunque una falsificazione che inganna l'uomo di potersi esprimere e di poter comunicare, quando, invece, non è che l'ennesimo strumento per mostrare il proprio fallimento esistenziale.

In *Bestia da stile* il coro in apertura del primo episodio recita

> Se la coscienza della lingua
> Tiene il posto della sua necessità
> Istituisce nuove forme :
> Lasciare che essa ci illuda
> E aspettare che ciò che vuole si esprima[20].

La frase « viva lo stile » che si compone con le lettere incipitarie di ogni verso di questo prologo sancisce cosa sia la lingua nel teatro pasoliniano : un esercizio di stile in cui si mostra l'impossibilità di recuperare una lingua pura che esprima un uomo regredito.

Ora, quello che l'uomo può fare è dire la nuova condizione dell'uomo. L'uomo nel lungo monologo del prologo di *Orgia* si chiede infatti se sia possibile tornare a questo stadio precedente, cioè « Ricostruire in te la realtà/ rendendola nuovamente reale? ». Ammettendo l'impossibilità a farlo, l'uomo deve trovare un altro modo di dire.

La lingua si fa allora forma del contenuto e della violenza dell'uomo regresso.

---

16 Ivi, p. 252.
17 Ivi, p. 253.
18 Ivi, pp. 254-255.
19 Ivi, p. 277.
20 Ivi, p. 763.

### *3. DALLA REGRESSIONE AL FALLIMENTO … NON SOLO DELLA LINGUA*

Si può riassumere il percorso nel teatro di Pasolini attraverso il tempo postumo osservando come in *Orgia,* come anche in *Affabulazione*, i due personaggi simbolici di Uomo e Donna determinano, fin da subito, un contrasto tra diverse forze umane archetipiche, che immergono la scena in una specie di bolla atemporale.

Privati dal gesto narrativo, questi personaggi s'identificano tramite l'uso di parole-rito riprese in tutte le scene (fare, vedere, parlare, tempo) che si contrappongono al linguaggio socialmente connotato. Ricorrendo all'impiego di ripetizioni, di negazioni e di campi semantici, Pasolini riproduce un tipo di dialogo antimimetico e onirico che sospende il tempo del racconto, negando il valore del linguaggio contemporaneo (l'« eppure nessuno parlava » iterato nel primo episodio) e lasciando spazio al linguaggio della « parola non detta ».

Il tempo circolare, assente e sospeso, che deriva da questa concezione linguistica, definisce quella negazione del futuro propria all'idea pasoliniana di fallimento.

Lo studio della struttura temporale delle tragedie (ellissi, ruolo dei prologhi, analessi e prolessi) permette di leggere questa negazione della temporalità classica, come una forma di volontaria negazione dei valori temporali propri alla società borghese, a cui è contrapposto un tempo assoluto, spesso legato al tema del sogno.

Che si tratti di un sogno-incubo in cui si mostra l'uomo in balia di un mondo di cui non riconosce più i connotati e di cui non parla la stessa lingua (*Affabulazione*) o di un "effetto di sogno" come in *Orgia*, Pasolini ritrae l'uomo in preda alla violenza fisica e che si esprime in una lingua-rito, in cui i riferimenti a luoghi e oggetti della società borghese contemporanea, sono evocati come appartenenti ad un'altra condizione umana (si pensi ad *Orgia*, per esempio), da cui volontariamente ci si allontana.

Tuttavia i personaggi delle tragedie pasoliniane sanno che vivono in una realtà che non è che una finzione che si impongono e quindi una finzione che sottolinea ancora una volta il senso di profondo fallimento del loro atto comunicativo.

Se la lingua non ha uno scopo, perché non riesce a esprimere la vera funzione linguistica rintracciata nell'essenza poetica, allora anche il teatro non ha senso. La tragedia contemporanea di Pasolini è proprio questa doppia forma di fallimento, della lingua e del teatro.

Flavia Crisanti
(ELCI, Paris-Sorbonne)