

Roberto Calabretto*

«Ballavi proprio come sapeva fare Ninetto...». Pasolini e la danza

Dicembre 2025, pp. 245-264

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23618>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

La danza rappresenta un vero e proprio baricentro della poetica di Pier Paolo Pasolini. Le pagine della narrativa, alcuni adagi poetici e, soprattutto, la filmografia sono letteralmente attraversate da situazioni danzanti che costituiscono una cifra di primissimo piano dello stile del regista-poeta. Ma Pasolini stesso è stato un corpo danzante, in particolare modo negli anni della sua primavera friulana. A lui molti coreografi, di diversa formazione, hanno così dedicato balletti prendendo spunto dai suoi film o dalla sua stessa persona.

Dance represents a true centre of gravity in Pier Paolo Pasolini's poetics. His narrative works, selected poetic texts, and above all his filmography are deeply permeated by dancing situations that constitute a defining feature of the director-poet's style. Pasolini himself was also a dancing body, particularly during his early years in Friuli. This aspect has inspired many choreographers from diverse backgrounds to dedicate ballets to him, drawing inspiration from his films or from his very persona.

* Università di Udine.

Roberto Calabretto

«Ballavi proprio come sapeva fare Ninetto...». Pasolini e la danza¹

Nella sua ultima “lettera” in *Caro Pier Paolo*, Dacia Maraini si rivolge all’amico confidandogli un sogno. «Ci trovavamo nel mezzo di una festa di villaggio – scrive – con giovanotti che suonavano il tamburo, ragazze che cantavano, un’aria di allegria contagiosa. [...] Ballavi proprio come sapeva fare Ninetto, con la sua agilità giovanile e il suo straordinario senso del ritmo»². Nel vedere Pasolini ballare aggiunge: «era un vittoria sui tuoi sensi di colpa, sulle tue rabbie ideologiche, sulle tue malinconie di eterno figlio in fuga»³. Ricorda poi che nel mondo contadino tanto amato dal poeta ballare era un fatto abituale: «ci si raccoglieva attorno a un suonatore e si ballava dopo la raccolta, si ballava all’inizio della vendemmia, si ballava per l’uccisione rituale del maiale, si ballava per la nascita di un bambino o per il matrimonio di una giovane coppia, ma perfino per la morte di un membro importante della comunità»⁴.

I ricordi di Maraini ci consegnano l’immagine di Pasolini come un corpo danzante. Un’immagine che lo accompagnerà lungo il corso di tutta la sua vita, dalla primavera casarsese in cui aveva conosciuto ben presto l’ebbrezza del ballo nelle tante sagre di paese agli anni della sua permanenza a Roma, in cui sarà un assiduo frequentatore delle sale da ballo della capitale con il suo *entourage* di amici. Forse per questo, Pasolini ha affollato le pagine della sua narrativa e le sequenze del suo cinema con immagini danzanti colte nelle più svariate situazioni: all’interno di feste, di ritrovi, di serate nei locali, o addirittura di riti di vario genere. Ben scrive Stefano Casi: «Il corpo è al centro dell’intera opera di Pasolini: ne è oggetto e soggetto»⁵. Egli ne porta in primo piano la sua «energica materialità, nella sua più eloquente fenomenologia»⁶. Anche nella sua copiosa produzione saggistica,

1. Questo articolo riprende e amplia alcuni momenti dedicati ai rapporti di Pasolini con la danza contenuti in Roberto Calabretto, *Pier Paolo Pasolini e la musica. Opere, musica da camera, canzoni, balletti (Vol. 1)*, LIM, Pisa 2025.

2. Dacia Maraini, *Caro Pier Paolo*, Neri Pozza, Vicenza 2022, pp. 201-202.

3. *Ivi*, p. 202.

4. *Ibidem*.

5. Stefano Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, ETS, Pisa 2022, p. 78.

6. *Ibidem*.

in maniera inaspettata, accade che «per suffragare un’analisi o una teoria Pasolini non si limita a esporre concetti, ma a precipitarli in una materia fisica che ha quasi sempre il volto di un ragazzo, i capelli biondi o i calzoni “casti”»⁷. Non deve stupire, allora, se a lui sono state dedicate molte azioni coreografiche per mantenere viva la sua memoria⁸.

Nel corso di queste pagine cercheremo di ripercorrere alcuni momenti dei rapporti che uniscono Pasolini all’universo della danza. Lo faremo iniziando da un celebre saggio di *Empirismo eretico – Dal laboratorio. Appunti “en poète” per una linguistica marxistica* – in cui troviamo una descrizione di Ninetto, colto nel momento in cui vede per la prima volta la neve⁹. Parlando della felicità da lui provata e del suo abbandonarsi a una gioia primitiva e priva di pudore, Pasolini scrive che Ninetto danza «con delle cesure ritmiche ben precise» e riporta i suoi movimenti ai ritmi tribali dei Denka «che battono il terreno col tallone, e che, a loro volta, [gli] avevano fatto venire in mente le danze greche come si immaginano leggendo i poeti»¹⁰. La descrizione di Pasolini si sofferma sulle movenze di Ninetto: «Lo fa appena appena, l’accenna, quel ritmo che percuote la terra coi talloni, muovendosi su e giù con le ginocchia. La seconda fase è orale: consiste in un grido di gioia orgiastico-infantile che accompagna le acmi e le cesure di quel ritmo: “Hè-eh, hè-he, heeeehh”»¹¹. Riporta così questo grido «a un memoriel, che congiunge in un continuo senza interruzione il Ninetto di adesso a Pescasseroli al Ninetto della Calabria area-marginale e conservatrice della civiltà greca, al Ninetto pre-greco, puramente barbarico, che batte il tallone come adesso i preistorici, nudi Denka del basso Sudan»¹².

La voce e la danza di Ninetto, di fronte alla ierofania della precipitazione atmosferica, sono interpretate da Pasolini come dimensione originaria del suo dire, del suo esprimersi, del suo essere tout-court. I gesti e i movimenti coreutici di Ninetto, non a caso, accompagnano costantemente le sue comparse nei diversi film a tal punto che il messaggero gioioso e innocente che ride e danza sarà uno dei motivi che contraddistinguono il cinema di Pasolini. Proprio Ninetto, infatti, avrebbe dovuto essere il protagonista di un’azione coreografica, *Vivo e Coscienza*, che Pasolini aveva ideato

7. *Ibidem*.

8. Ricordiamo, a tal fine, il convegno organizzato dal Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna il 13 dicembre 2022 – *P.P.P. in danza. La coreografia italiana contemporanea e l’eredità vivente di Pasolini* – che ha visto una tavola rotonda con interventi dedicati ai problemi di cui parleremo in queste pagine.

9. Pier Paolo Pasolini, *Dal laboratorio. (Appunti “en poète” per una linguistica marxistica)*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1307-1342: pp. 1331-1332. Il passo è citato anche in Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989, pp. 292-293. Mark Franko crea un parallelismo fra quest’immagine di Ninetto e la scena che lo vede protagonista con Totò in *Uccellacci e uccellini* (1966); cfr. Mark Franko, *Notes on Pasolini and the ‘Language’ of Dance*, testo dattiloscritto presentato al convegno *Pasolini’s Body*, Center for Visual and Performance Studies, University of California, Santa Cruz, April 29, 2011, p. 5, online: <https://temple.academia.edu/httpswwwtempleeduboyeraboutpeoplemarkfrankoasp/18.06.2022> (u.v. 14/10/2025).

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*.

con le musiche di Bruno Maderna e le coreografie di Jerome Robbins¹³. A lui era stato assegnato il ruolo dell'interprete, *Vivo* – contadino adolescente nel Seicento controriformista e, via via, artigiano cittadino negli anni della Rivoluzione francese, contadino disoccupato durante la dittatura fascista e partigiano nella Resistenza – mentre a Laura Betti, issata su altissimi trampoli, sarebbe stata affidata la parte di Coscienza – voce del Concilio di Trento, della rivoluzione sancullotta, della borghesia dominante e della coscienza democratica della Resistenza. *Vivo e Coscienza*, purtroppo, non andò in porto. «È stato solo un progetto, una tentazione – dirà Pasolini nel corso di un'intervista –. Naturalmente non intendevo scrivere un melodramma sui vecchi schemi e forse per realizzare la mia idea non ho incontrato come Brecht, il mio Kurt Weill»¹⁴. Forse in Maderna egli veramente pensava di aver trovato il proprio alter ego musicale¹⁵.

«L'ebbrezza speciale della festa di campagna»

La danza è un filo conduttore che attraversa l'opera di Pasolini. Molti adagi poetici, diverse pagine della sua narrativa e alcuni momenti della sua produzione saggistica contengono riferimenti a situazioni danzanti. Un sottile filo rosso accomuna queste descrizioni che via via riporteremo in queste pagine e che, a nostro avviso, sono il riflesso di esperienze vissute in prima persona dallo stesso Pasolini sin a partire dagli anni della sua primavera friulana. Ogni biografia e articolo dedicati ai suoi anni trascorsi in Friuli ricordano le tantissime serate da lui vissute con gli amici in ritrovi danzanti, alcune anche durante gli anni della guerra per rimuovere momentaneamente gli orrori di quel conflitto. La festa, simbolo di un qualcosa che si è perduto, «di una ferita da sanare o di un vuoto da riempire, se non ci si vuole unicamente concedere il rimpianto»¹⁶, allora costituiva una vera e propria attrazione per il giovane Pier Paolo. Il cugino Nico Naldini, suo fedele compagno, ricorda le loro frequentazioni delle piattaforme nei diversi paesi «su cui divampavano le lampadine accese, mentre l'orchestrina sistemata in un palchetto componeva le strofe dei nuovi balli»¹⁷. Pasolini viveva freneticamente questi

13. L'azione, articolata in quattro episodi, mette a confronto l'immaginario di *Vivo* con quello, esattamente antitetico, di *Coscienza*. Un riassunto del balletto è contenuto in Stefano Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, Campanotto, Udine 1990, p. 79. Il testo, in forma di appunti, si trova in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp. 145-151.

14. Gustavo D'Arpe, *Pasolini: manderò i miei nemici all'inferno*, in «Corriere lombardo», 28 marzo 1963.

15. Dopo un primo allestimento il 14 luglio 2013 al *Mittelfest* di Cividale e il 7 ottobre di quello stesso anno al Teatro Elfo Puccini di Milano – con la coreografia, regia e dispositivo scenico di Luca Veggetti, musica e progetto sonoro di Paolo Aralla e la voce di Francesco Leonetti – *Vivo e Coscienza* è stato riproposto dalla Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi" di Milano nel corso delle celebrazioni per il centenario della nascita del poeta nel 2022.

16. Furio Jesi, *Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio*, in Id., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968, pp. 163-176: p. 163.

17. Nico Naldini, *Nei campi del Friuli. La giovinezza di Pasolini*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1984, p. 51.

momenti: ciò che maggiormente lo coinvolgeva era «la promiscuità della balera, l'eros infiammato dal vino, e il confronto, nei corpi, nella tensione sanguigna, che si realizzava fra una danza e l'altra, e l'ebbrezza speciale della festa di campagna»¹⁸. Col cugino egli si spostava di paese in paese in bicicletta, a San Giovanni, San Vito al Tagliamento, giungendo fino a Gleris, Ligugnana, Ramuscello, Castions, Arzene e Domanins, soprattutto nell'estate del 1947, quando la musica americana diffusa dalle truppe alleate iniziava a essere eseguita anche dai complessi locali che proponevano *one-step* e *fox-trot* ovunque. «Pier Paolo scherzava che mai saremmo stati così felici e quindi si doveva scendere nel greto del fiume a tagliarci le vene»¹⁹, continua Naldini a sottolineare come le serate friulane abbiamo costituito una vera e propria oasi di felicità nella vita del cugino.

Bisogna ricordare che i momenti seguenti il drammatico triennio 1943-1945 avevano creato nei giovani friulani un grande desiderio di riprendere le loro forme tradizionali di divertimento. Le serate danzanti, improvvisate su piattaforme con orchestre di musicisti ambulanti, erano così rinate con rinnovato fervore quasi a voler recuperare il tempo perduto. I repertori importati d'oltre oceano si erano via via imposti a scapito delle ultime tracce di quelli popolari che a stento si erano mantenuti in vita fino allora²⁰. Nelle campagne attigue a Casarsa le serate erano spesso accompagnate dall'Orchestra *Fiorita* di Valvasone, protagonista anche del *Sogno di una cosa*²¹, che intonava i successi allora in voga, come *Americano non voglio cantar...*²². I ritmi sfrenati del *boogie-woogie* iniziavano a diffondersi anche nei ritrovi domestici che Pasolini descrive quando, ad esempio, ritrae i festeggiamenti per il fidanzamento di Regina ed Ernesto in casa Faedis²³.

Già il primo capitolo del romanzo è interamente dedicato alla descrizione di una festa e si apre tratteggiando immagini di piattaforme per il ballo ancora vuote che aspettano i musicisti: Nini Infant, Milio Bortolus, sempre colto con l'immane fisarmonica, ed Eligio Peresson, partiti «fin dalle

18. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1978, p. 188.

19. Pier Paolo Pasolini, *Poesie e pagine ritrovate*, qui citato da Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem*, Marsilio, Venezia 1992, p. 303. Altri episodi simili sono citati in Nico Naldini, *Il treno del buon appetito*, Guanda, Parma 1995.

20. «I divertimenti popolari stanno avvicinandosi sempre più a quelli comuni a tutte le regioni. I balli, a cominciare dalla musica (ormai esclusivamente jazz, con qualche bonaria nostalgia per la Stàiere e la Ziguzàine), hanno di tradizionale solo il legame con la sagra» (Giovanni D'Aronco, *Il Friuli – Aspetti etnografici*, Camera di Commercio Industria e Artigianato, Udine 1965, p. 114).

21. La canzone era una delle maggiormente celebri di Luciano Tajoli ed era divenuta un simbolo della riscossa melodica italiana nei confronti della penetrazione della musica jazz in Italia. Non a caso, i suoi versi recitano: «Americano non voglio cantar/ o miei signori mi dovette scusar/ questa sera canto in italian...».

22. «Poco dopo arrivarono i ragazzi dell'orchestra, la *Fiorita* di Valvasone, in bicicletta: già tutti un po' bevuti, e, tenendo abbracciati i loro strumenti, cantavano e scambiavano parole allegre coi giovanotti degli altri paesi che li conoscevano. [...] Si sentivano in fondo gli accordi degli strumenti, e il sassofono che intonava *Americano non voglio cantar...*» (Pier Paolo Pasolini, *Il sogno di una cosa*, in Id., *Romanzi e racconti, II, 1962-1975*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1998, pp. 7-160: pp. 117-118).

23. «Il Nini ballava un po' con tutte, anche con le vecchie, che si schermivano scoppiando dal ridere, e tappandosi la bocca con la mano. [...] Ballarono fino a tardi: i giovanotti se ne andarono che, sulla campagna quasi azzurra, la luna era già alta, mezzi ubriachi cantando» (*ivi*, pp. 132-133).

prime ore del pomeriggio con le loro compagnie alla volta della festa»²⁴. Al suono della musica che «si spandeva allegramente intorno, disperdendosi per le praterie» le coppie iniziano a ballare un *boogie-woogie* «che incantò gli spettatori imberbi e scandalizzò un poco, ma facendole ridere, le vecchie madri che tenevano d'occhio le ragazze»²⁵. Peresson, a un certo punto, si mette a cantare: «che cosa cantava mai? Tutti sorpresi, stavano ad ascoltarlo, senza capirci niente. Era un ritmo di *boogie* che Eligio cantava proprio come un negro: *tving, ca ubang, bredar, lov, aucester, tving tving, morrou thear...*»²⁶.

Pasolini si sofferma a descrivere le sue movenze: raggomitolato sulla scopa con le gambe accavallate con gli occhi che ridevano incessantemente²⁷.

La narrativa e, in parte, la poesia di Pasolini sono un evidente riflesso della mutazione dei balli popolari avvenuta nella pianura friulana, per cui anche gli strati contadini avevano accolto le grandi novità del *valzer*, della *polca* e della *mazurca*, e poi via via dell'*one-step*, del *fox-trot* e del Tango a scapito dei vecchi balli tradizionali popolari. Questo fenomeno aveva sollevato una violenta polemica da parte della Chiesa che si era fatta sentire anche a Casarsa e nel Friuli. Il ballo era uno dei privilegiati bersagli polemici della stampa cattolica e delle tante omelie pronunciate dal pulpito delle chiese delle diocesi friulane. «Niente al mondo peggio del ballo per guastare la donna e per maliziare la gioventù. Il ballo è scuola di corruzione...»²⁸ troviamo nelle pagine del «Popolo», il settimanale cattolico della diocesi di Pordenone che alla polemica nei confronti di questo «flagello della gioventù» in questi anni dedicava costantemente il suo articolo di fondo. Echi di questa ostilità affiorano anche nelle pagine dei romanzi giovanili di Pasolini. In *Douce*, ad esempio, il parroco di Rosa aveva proibito la festa ma i giovani manifestano delle singolari forme di resistenza: i fanciulli pestano i piedi sul tavolato mentre i giovani cantano una canzone oscena: «Nella rovina di quella festa, nella disgregazione di quella felicità, io mi chiudevo a difendere il mio cuore che credeva fosse la noia a renderlo così sanguinante»²⁹.

Dopo il burrascoso trasferimento a Roma, grazie a Ninetto, Pasolini inizierà a frequentare il Piper, il locale per antonomasia rock della capitale degli anni Sessanta, «dove a scatenarsi sulla pista non erano soltanto i giovanotti di ogni risma ed estrazione, ma anche Moravia, Arbasino, Sandro De Feo, persino Mario Pannunzio»³⁰. Laura Betti sottolinea come egli fosse bravissimo nel ballare il

24. *Ivi*, p. 7.

25. *Ivi*, p. 11.

26. *Ivi*, p. 13.

27. *Ivi*, pp. 13-14. Nelle *Maglie*, invece, Pasolini descrive «un boogie-woogie paranoideo, che risucchiò nel centro della piattaforma gli occhi coniglieschi del pubblico e indusse la Ines a incredibili vortici stupendamente congeniali all'incredibile mantellina» (Pier Paolo Pasolini, *Le «maglie»*, in Id., *Romanzi e racconti, I, 1946-1961*, cit., pp. 272-292: pp. 282, 285).

28. Si veda l'articolo anonimo in «Il Popolo. Settimanale della Diocesi di Concordia Sagittaria», 10 febbraio 1924.

29. Pier Paolo Pasolini, *Douce, Appendice ad «Atti impuri»*, in Id., *Romanzi e racconti, I, 1946-1961*, cit., pp. 131-198: pp. 166-167.

30. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 374.

Tango e ricorda una memorabile serata in cui si era esibito con Anna Magnani³¹. Con la protagonista di *Mamma Roma* (1962), non a caso, si esibirà in occasione della presentazione del film alla *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, immortalata in alcune foto.

La narrativa è un riflesso di queste esperienze da lui vissute in prima persona. Il secondo capitolo del romanzo dedicato alla vita di Tommaso Puzzilli, *Una vita violenta* (1959)³², si apre con una lunga e particolareggiata descrizione di una festa danzante domenicale nella sala del Partito comunista. Lello si butta subito a ballare una *samba*, «facendo girare ora a dritta ora a mancina la battuta come un picchio con la sparacina. Mentre quella girava, Lello ciancicando gomma americana gettava indietro uno dopo l'altro, con un colpetto delle chiappe, i polpacci fasciati stretti dai calzoncini americani e i piedi con gli scarponi a punta e la fibbia»³³. A un certo punto esplode il *charleston*: «come se qualcuno gli avesse messo il dito nel didietro tutti i ballerini zomparono: si piegarono un po' sui ginocchi, stando sulle punte dei piccioncini, e cominciarono a gettare le cianche di qua e di là come scellerati»³⁴.

«Ar danzo ragazzi!»³⁵, urla poi Lello ai compagni che prontamente lo seguono per l'ultimo ballo quando la compagnia si trasferisce al Gatto Rosso. Dopo la *rumba*, «che cominciava normale e poi caricava sempre più, andando svelta svelta che non ci si poteva stare appresso», Ugo, barricato davanti all'orchestra, ad un certo punto urla: «Aóh, sonatece la *Comparcita!* (1917)»³⁶. La festa non deve finire e i suonatori sono pagati per eseguire qualche motívetto all'aperto come *Grazie dei fior*. «A musicanti – urla ancora Lello –, a Lello vostro je dovete fa sentì *Carcerato!*»³⁷. Mentre sta per esplodere una delle consuete liti fra gli amici, l'orchestra suona allora un *charleston* «a tutta callara» finché la brigata arriva al Piazzale di San Giovanni sotto l'obelisco. Allora Ugo esplode con un «affan...» e, alzando le braccia al cielo, urla: «Ecco le glorie de Roma»³⁸.

31. Cfr. Elisabetta Malantruccio (a cura di), *Le storie della musica. Pier Paolo Pasolini. Appunti musicali. Prima puntata*, online: <https://www.raiplaysound.it/audio/2021/01/Pier-Paolo-Pasolini-Appunti-musicali-1a-puntata-48377e-e6-59bc-42fe-b41e-1d64f92e346e.html> (u.v. 14/10/2025).

32. Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, in Id., *Romanzi e racconti, I, 1962-1975*, cit., pp. 823-1198.

33. *Ivi*, p. 852.

34. *Ivi*, p. 856. Molte volte, Pasolini si sofferma a descrivere le movenze dei “ragazzi di vita” che ballano e, a proposito del passo di Samba di Romanino, scrive che è labile, sfuggente come un'ombra. Egli «incrocia le gambe con un lieve scatto, mandando successivamente un piede dopo l'altro a colpire con un gesto sprezzante e appena abbozzato l'aria dietro di lui; mentre tutto il corpo sta proteso in avanti» (Pier Paolo Pasolini, *Studi sulla vita di Testaccio*, in Id., *Romanzi e racconti, II, 1962-1975*, cit., pp. 412-420: pp. 417-418).

35. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, cit., in cui l'espressione affiora ripetutamente.

36. *Ivi*, p. 890. *La Cumparsita* è un noto tango scritto dal compositore uruguayano Gerardo Matos Rodriguez che divenne immediatamente celebre in tutto il mondo.

37. Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, cit., p. 892.

38. *Ivi*, p. 893.

Corpi danzanti nel cinema di Pasolini

Questi balli affollano anche i film di Pasolini, in particolar modo quelli del cosiddetto cinema nazionale-popolare. Nel cinema di Pasolini si balla costantemente e con straordinaria intensità a tal punto che queste situazioni sono uno dei fili rossi che attraversano i racconti cinematografici ambientati a Roma³⁹.

In apertura di un suo saggio, Roberto Chiesi scrive:

L'azione del ballo, con il movimento dei corpi, la loro prossimità e la loro ricerca di un'armonia, l'alternanza di lentezza e velocità, la condivisione di un codice gestuale con gli altri, la sua natura di rituale pubblico che obbedisce alle convenzioni o le ignora improvvisando, l'intimità che offre a degli individui con l'occasione di un'eventuale seduzione: tutti questi motivi e altri ancora definiscono il ballo come una dimensione squisitamente cinematografica e, in questo senso, è uno dei rari topoi del cinema a essere stato privilegiato anche da Pier Paolo Pasolini nei suoi film. Ballare significa possedere e interpretare il codice di gesti e movimenti di un rito, dove l'esistenza di una tradizione si declina in quella che è l'attitudine e la mimica individuale. È un linguaggio da decifrare, che si esprime con e attraverso il proprio corpo e, come tutte le dimensioni che attengono alla corporalità e che accomuna e differenzia al tempo stesso le classi sociali, è sempre rivelatore nel cinema di Pasolini.⁴⁰

I corpi danzanti affollano così le sequenze di *Accattone* (1961). Nella serata nel galleggiante sul Tevere, quando Vittorio cerca di introdurre Maddalena nel mondo della prostituzione, compare uno *slow* cui segue un *blues*, il celebre *St. James Infirmary* di Joe Primose (1928)⁴¹, in questo caso secondo un'associazione piuttosto scontata per cui la musica di derivazione jazz è associata a situazioni di depravazione. Un «timido, allegro, malandrino, *cha-cha-cha*»⁴² alla radio e il celebre *O violino tzigano* segnano, invece, in *Mamma Roma* i primi momenti del ricongiungimento di Ettore con la madre, intenta a insegnare i passi e i movimenti del ballo al figlio, visibilmente impacciato. Ancora una volta, come spesso accade nella filmografia pasoliniana, il ballo simboleggia la rinascita di un rapporto.

Il rapporto fisico che si crea fra *Mamma Roma* ed Ettore è simbolizzato proprio da questa

39. Protagonista indiscusso di queste situazioni è Ninetto, ancora una volta sua musa ispiratrice. Ninetto, come ha ben sottolineato Volponi, è sempre associato ai movimenti di balli e danze: in *Uccellacci e Uccellini* saltella con Frate Ciccillo suggerendogli come questo sia l'unico modo per comunicare con i passerotti; nei *Racconti di Canterbury* (1972), invece, corteggia sfacciatamente la sposa proprio durante i balli nei festeggiamenti delle sue nozze; anche in *Teorema* (1968), nella sua breve comparsa, si presenta come postino nella villa borghese saltellando.

40. Roberto Chiesi, *Balli d'iniziazione, di tradizione e di seduzione. Un rito pedagogico nel cinema di Pasolini*, in Roberto Carnero – Angela Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 77-86: p. 77.

41. Nella celebre intervista con Nico Ferrero l'uso di questo *Blues* verrà commentato in questi termini: «Ferrero: "Però, c'è quel particolare momento che secondo me è molto interessante della scelta del *Blues, St. James Infirmary*, che sottolinea il particolare momento della 'iniziazione' di Stella... Un momento importante, che determinerà successivamente la crisi di *Accattone*. Lì mi sembra entri una scelta razionale no? Lei ha voluto 'staccare'... passare da Bach". Pasolini: "Sì, ho voluto 'staccare'... La sequenza si svolge in una balera, dove si esegue musica da ballo, allora ho pensato che l'unica musica da ballo che avrei potuto mettere vicino a Bach era un blues negro..."» (Nico Ferrero, *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema, II*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001, pp. 2799-2818: pp. 2813-2814).

42. Le origini di questa celebre pagina, immortalata anche da Louis Armstrong, sono incerte e fu più volte registrata da autorevoli musicisti jazz, blues e pop.

melodia che si fa portatrice dell'amore che la madre nutre per il proprio figlio. *O violino tzigano* (1934)⁴³ diverrà proprio il tema di questo amore e, non a caso, nel corso del racconto lo ritroveremo quando Ettore vende i dischi della madre per comperare la catenina che poi regalerà alla sua fidanzata e quando Mamma Roma va a chiedere consigli al prete. Un ultimo accenno alla melodia si trova nei momenti finali del film in cui Ettore si trova in prigione e uno dei detenuti, dopo aver ascoltato alcuni versi della *Divina Commedia* recitati dal compagno, inizia a canticchiare e a fischiettare questa melodia facendo riaffiorare il ricordo di Mamma Roma. Sergio Citti ricorda che a Pier Paolo questa melodia piaceva tantissimo e ogni tanto la cantava, per cui, a suo avviso, «il ballo su questa musica apparteneva ai suoi ricordi d'infanzia»⁴⁴. Molto probabilmente «lui da ragazzino aveva ballato questo tango con la madre perché subito, appena abbozzammo la scena nella sceneggiatura, me la descrisse come se l'avesse bell'e vista davanti agli occhi, tale e quale»⁴⁵.

Un *Twist* volgare e pacchiano accompagna, invece, il ballo dei giovani sotto le croci durante lo scorrimento dei titoli della *Ricotta* (1963). La sceneggiatura descrive le loro facce come «due orribili salvadanai, gonfi di balorda salute, due *réclames* della Scarperia, coi sederi di fuori, sporgenti come quelli dei negri»⁴⁶. Nel corso del film la musica procede, poi, per contrapposizioni brusche e violente: nelle sequenze a colori (la *Deposizione* del Rosso fiorentino e il *Trasporto di Cristo al sepolcro* del Pontormo) il *twist*, che attira le ire del ciacchista («siete peggio dei ladri che giocavano ai piedi della croce»)⁴⁷, si alterna alla sacralità della musica di Alessandro Scarlatti secondo quel processo di contaminazione stilistica che Pasolini ricerca insistentemente in questi suoi primi film. Non a caso, proprio questa contaminazione sarà il principale bersaglio delle accuse che il magistrato Di Gennaro muoverà a Pasolini nelle celebri fasi del processo:

Al quadro vivente della deposizione del Rosso Fiorentino viene accoppiato come commento musicale un *twist* e poi un *cha-cha-cha* [...] Alla deposizione del Pontormo viene accoppiato, come commento musicale, pure un ballabile e l'atmosfera religiosa già così turbata viene definitivamente diradata per l'ilarità provocata dalla caduta del Cristo a terra tra le sguaiate risate delle altre compagne.⁴⁸

43. Composta da Cesare Andrea Bixio sui versi di Bixio Cherubini per il film *Melodramma* (1934) di Giorgio Simonelli, questa canzone divenne ben presto molto celebre grazie anche a molteplici incisioni.

44. Sergio Citti qui citato da Franco Zabagli (a cura di), *Mamma Roma, un film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini*, Cineteca di Bologna, Bologna 2019, p. 79.

45. *Ibidem*.

46. Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, in Id., *Per il cinema, I*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001, pp. 329-351: p. 335.

47. Siamo in una delle sequenze iniziali del film, a 3'30" circa. Il ciacchista inveisce perché è stato inserito il disco sbagliato.

48. «L'effetto voleva essere semplicemente e innocentemente comico – dirà Pasolini –. Anche l'introduzione di facce sempre nuove, buffe, inaspettate (fino al caso limite del cane) obbediva a una simile necessità stilistica di tipo charlottiano». Dattiloscritto con correzioni autografe, ff. 6 fotocopiate. Parzialmente pubblicato in Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, p. 67.

Alcuni motivi al flauto accompagnano la danza di Salomè nel *Vangelo secondo Matteo* (1964): una danza, anche musicalmente molto sobria, eterea forse, che si allontana dalle consuete raffigurazioni: «Salomè danza con grazia acerba, muovendo davanti a sé un ramo fiorito (i fiori hanno sempre una valenza erotica nell'iconografia pasoliniana): è proprio questa immaturità a turbare Erode II, che la guarda con la vulnerabilità lasciva dei vecchi»⁴⁹. In questo caso, il ballo diviene un momento di iniziazione: Salomè nel volere la morte di Giovanni il Battista perde la sua innocenza.

Nelle sequenze iniziali di *Uccellacci e uccellini*, quando Totò e Ninetto si fermano alla stazione della Stefer, un *bully-gully* accompagna le strane figure coreutiche di un gruppo di giovani davanti a un juke-box. Ninetto si avvicina subito loro, «come un cagnoletto curioso, con le orecchie dritte» e subito inizia ad imitarli cercando di imparare quei passi⁵⁰. In questo caso, «la classe sottoproletaria che fornisce il materiale umano per le comparse del film, ad esempio, non è solo piena di quella particolare grazia che fornisce la sua decantabile semplicità, ma è anche volgare e pacchiana, già contaminata dai balli all'ultima moda e da un senso molto piccolo borghese del blasfemo»⁵¹.

Già da questi primi esempi notiamo come le situazioni danzanti siano una vera e propria cifra espressiva del cinema di Pasolini che non si serve del ballo secondo il principio della performance, ma piuttosto come una pratica quotidiana che non necessita in alcun modo di corpi professionali per portare sul set fisicità desuete. «Il ballo interessa Pasolini in quanto si situa all'interno di una più complessiva ricerca dell'emergere di una vitalità intima e di una semioticità corporale che sconvolgono il corpo disciplinato piccolo-borghese», scrive Paolo Volponi⁵². In questi film ballano Ninetto, i giovani sottoproletari delle periferie della capitale e gli attori “professionisti” come Anna Magnani: «si balla anche nell'intimità della casa, con la coppia ed il terzo – in questo caso lo sguardo della regia – a mettere in scena l'Edipo e il suo dramma (come in *Mamma Roma*, *Edipo re*). Nel cinema di Pasolini non si balla allora soltanto secondo rituali fissati da una ‘tradizione’, si balla anche il “ballo della stagione” (cfr. *Uccellacci*)»⁵³. Gli attori ballano le danze più diverse – da un punto di vista cronologico, di provenienza geografica, culturale e sociale – sempre all'insegna della felicità e della gioia del vivere.

Questo non accade nella filmografia di alcuni registi coevi in cui il ballo talvolta manifesta uno stato di estraneità, di mancata comunione fra gli individui⁵⁴. Basti pensare a certe situazioni presenti nel cinema di Marco Bellocchio oppure di Michelangelo Antonioni. Nei *Pugni in tasca* (1965), nella sequenza centrale della tavernetta, troviamo dei ragazzi alle prese con un *bully-gully*. Questo ballo, che dovrebbe esprimere gioia e felicità riflette, in realtà, una condizione ben diversa: i ragazzi ballano

49. Roberto Chiesi, *Balli d'iniziazione, di tradizione e di seduzione. Un rito pedagogico nel cinema di Pasolini*, cit., p. 80.

50. Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, in Id., *Per il cinema*, I, cit., pp. 677-805: p. 752.

51. Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994, p. 38.

52. Pier Paolo Pasolini, *Corpi e luoghi*, a cura di Michele Mangini e Giuseppe Perrella, Roma, Theorema, 1981, p. 243.

53. *Ivi*, p. 244.

54. Nel cinema neorealista, al contrario, sarà una delle cifre espressive privilegiate.

piuttosto stancamente e, proprio in questa situazione, Ale riflette sulla sua solitudine e l'impossibilità a relazionarsi con gli altri.

Anche nel cinema di Antonioni i vari *mambo* (*Cronaca di un amore*, 1950), *valzer* (*Il grido*, 1957) e altri balli sottolineano la noia dei protagonisti, la loro solitudine e l'incomunicabilità, creando delle situazioni di forte contrasto fra la musica e quanto le immagini propongono. Quando Vittoria e Anita, nell'*Eclisse* (1962), si trovano nell'appartamento di Marta iniziano a indossare delle stoffe esotiche che appartengono all'amica. All'improvviso Vittoria si esibisce in una danza africana accompagnata da un disco. Affascinata dai cimeli esposti nella casa, che le comunicano un senso di libertà («Il Kenya è uno dei paesi più belli dell'Africa. [...] Il Kenya ha tutto. La neve, il deserto, la giungla, la savana... Eccola lì, la savana», esclama Marta)⁵⁵, improvvisa una danza tribale. Il ritmo frenetico di quella musica le suggerisce movimenti convulsi e Vittoria si abbandona come se stesse compiendo un rito liberatorio: a un certo punto, addirittura, mima dei versi animaleschi. Marta, infastidita, accende la luce rompendo l'incanto: vuole che si smetta subito.

Con la "trilogia" sul teatro tragico greco, il cinema di Pasolini va incontro a una vera e propria svolta nell'allestimento delle colonne sonore che si riflette anche nella scelta delle danze. Le musiche di *Edipo re* (1967), *Medea* (1969) e degli *Appunti per un'Orestide africana* (1970) sono quasi interamente basate su repertori di musica etnica delle civiltà extraeuropee che diviene l'adeguato contraltare sonoro per la forma di narrazione mitica che sta alla base di questi film. *L'illo tempore* del racconto si coniuga infatti con questa musica e con queste danze che si pongono al di là di qualsiasi forma di connotazione temporale. Pensiamo al momento in cui Edipo, dopo aver ascoltato l'oracolo di Delfi, s'imbatte nella festa di matrimonio con un'orchestra di «arcaici strumenti contadini»:

Gruppi di giovani e di ragazze, ballano all'ombra del pergolato, tutti sudati: una di quelle danze che l'uomo ballò nei suoi antichi millenni, e che per millenni doveva restare uguale, ad ogni estate, a ogni turno di riposo durante la canicola, quando cantano insensate le cicale. Ballano anche dei vecchi ubriachi ridicoli come scimmiette.⁵⁶

Negli *Appunti per un'Orestide africana* assistiamo a un ballo di fecondazione della terra della tribù Savana Magago Dadono del Tanganica. Un'altra danza si svolge a Dodoma, durante una processione che conduce a una festa di matrimonio. Pasolini è consapevole della perdita di significato cui sono andate incontro queste danze ma, nonostante questo, la loro presenza è pur sempre sufficiente a garantire il loro potenziale sovversivo. Non a caso, egli affida alla danza anche la possibile trasformazione delle Furie in Eumenidi.

Anche nella "trilogia popolare" assistiamo molte volte all'allestimento di feste danzanti: nel

55. John Francis Leane (a cura di), *L'eclisse di Michelangelo Antonioni*, Cappelli, Firenze 1962, p. 51.

56. Pier Paolo Pasolini, *Edipo re*, in Id., *Per il cinema, I*, cit., pp. 970-1052: p. 996.

Decameron (1971), ad esempio, per le nozze di Zita Teresa si balla una Tarantella mentre, nei *Racconti di Canterbury* (1972), Gennaio balla sul letto nuziale dopo aver deflorato Maggio. Le vicende di Perkin, nel *Racconto del cuoco*, sono quasi interamente accompagnate da un seguito di canzoni e di danze. All'inizio il giovane, dopo essere stato licenziato, canta *The Ould Piper* e poi, quando si trova solo e affamato lungo la strada sentiamo la danza irlandese *The dairy maid*. I suoni acuti, prodotti da uno zufolo di latta, accompagnano anche la sequenza "alla Chaplin" in cui le guardie finiscono a gambe all'aria in mare. Quando, invece, la stessa sorte accadrà al prete che insegue il giovane, troveremo le note allegre di una canzone irlandese, *Bundle and go*. Durante la festa degli sposi, infine, si balla al suono di una *Estampida*.

Arriviamo così a *Salò* (1975) in cui le narratrici ballano da sole assumendo movenze servili per compiacere i potenti mentre il balletto dei tre fascisti in vestaglia nel cortile dei supplizi è orrendo: una situazione di segno marcatamente opposto a quella con cui Pasolini aveva girato sequenze danzanti nei propri film. L'ultima scena del film vede due miliziani che provano alcuni passi su alcuni motivi popolari di un ballabile trasmesso alla radio. Un segno di speranza forse, l'unico nel corso dell'intero film, a testimonianza che la musica ballabile permette ancora alle anime innocenti di parlare d'amore in un universo orrendo e brutale. Certo, le immagini sono sbiadite, come alcune pagine de *La divina mimesis* (1975)⁵⁷ e trasmettono un senso di lontananza nei confronti di una realtà ormai irrecuperabile⁵⁸.

Dediche in forma di balletto

Non deve allora stupire se molti coreografi si sono ispirati ai testi e ai film di Pasolini, o alla sua stessa vita, dando luogo a una lunga serie di azioni coreografiche. Da questo punto di vista, la danza ha contribuito, e tutt'ora contribuisce, a mantenere viva la memoria di Pasolini come nessun'altra forma di rappresentazione artistica⁵⁹. Giunge, pertanto, legittimo chiedersi: come mai alcuni coreografi

57. Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis*, Einaudi, Torino 1975.

58. «Pasolini inizialmente aveva pensato di concludere *Salò* con un disvelamento del set, dove avrebbe mostrato tutti i membri della troupe (compreso se stesso) impegnato in un ballo liberatorio che forse avrebbe dovuto alleviare l'orrore del finale. Poi forse ha pensato che non doveva concedere neanche questo sollievo allo spettatore e ha preferito concludere su una sequenza più enigmatica che arriva dopo l'atroce accumulo delle torture» (Roberto Chiesi, *Balli d'iniziazione, di tradizione e di seduzione. Un rito pedagogico nel cinema di Pasolini*, cit., p. 85).

59. «Nel corpo danzante [...] la memoria è una forma di conoscenza in azione, che alcuni coreografi contemporanei hanno preso estremamente sul serio. Danzare e far danzare è proporre un luogo di memoria, come risposta all'inevitabile oblio di conoscenze e di esperienze di vita un tempo importanti, per generare, pur nella dispersione e nella frammentazione proprie della modernità, costruzioni simboliche liberamente condivisibili. La danza, pertanto, non solo ricorda, ma si propone come una pratica in grado di essere ricordata. È, in altre parole, una memoria attiva, che agisce, che cerca, che viene esercitata. In questo processo essa può contribuire a scrivere la storia, meglio, a coreografarla, ma non limitandosi a registrare il presente, quanto piuttosto, come archivio vivente, raccontando il passato per produrne e comprenderne il senso»

continuano a ricordare Pasolini? Quali affinità colgono con la sua figura e il suo modo di porsi nel contesto culturale e politico italiano degli anni del secondo dopoguerra? Da quali spinte sono nate le tantissime dediche che ricorrono nella danza del nostro presente e che hanno creato una vera e propria mitografia attorno al nome di Pasolini, rendendolo «uno spettro che ritorna a perturbare l'immaginario contemporaneo, e a creare nuovi sguardi intermediali, sempre più mobili, sempre più ibridi»⁶⁰.

Alcuni coreografi, come Valeria Magli con il suo *Primule e sabbia*, hanno attraversato la vita del poeta – giovinezza, anni del cinema, ultimi giorni di vita – evocandola simbolicamente nel titolo che raffigura l'immagine della sua giovinezza e della morte⁶¹. Magli si serve di alcune situazioni fortemente simboliche: «quella del fazzoletto rosso che cadendo continuamente non riesce a stare al suo posto e quella del corpo che balla da solo sulla musica dell'*bully gully*, ballo di gruppo per eccellenza». Nell'ultimo quadro associa le immagini dell'amatissimo gioco del calcio ad alcuni momenti da *Poesie in forma di rosa* in cui troviamo *Una disperata vitalità* (1964)⁶² con i celebri versi: «La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi»⁶³.

Un ulteriore capitolo delle dediche pasoliniane proviene dal *Tanztheater* tedesco e, in particolar modo, da Johann Kresnik, coreografo che con Pasolini si è confrontato più volte sulla base di una vicinanza politica molto forte⁶⁴. Non a caso il motto "*Ballet kann kämpfen*" che ha ispirato l'azione e il programma di Kresnik rivela delle forti affinità con il «gettare il proprio corpo nella lotta» di Pasolini⁶⁵. Nel 1986, egli ha così allestito *Pasolini – Der Traum von einem Menschen* in cui la vita del poeta è interpretata da sedici danzatori con una registrazione che ripercorre la sua biografia. Nei diciannove quadri in cui è articolata la coreografia, Pasolini è contrapposto alla società che lo ha ripetutamente rifiutato nel corso della propria vita.

Dieci anni dopo, Kresnik ritorna al poeta con *Pasolini – Testament des Körpers*, prendendo

(Alessandro Pontremoli, *Coreografare Bach. Le Variazioni Goldberg di Steve Paxton e Virgilio Sieni tra percezione e memoria*, in Simona Brunetti – Armando Petrini – Elena Randi (a cura di), «Vi metto fra le mani il testo affinché ne possiate diventare voi gli autori». *Scritti per Franco Perrelli*, Edizioni di pagina, Bari 2022, pp. 354-367: p. 355).

60. Massimo Fusillo, *Spettralizzazioni di Pasolini*, in Maura Locantore (a cura di), *Pasolini nostro contemporaneo. Prospettive ed eredità*, Marsilio, Venezia 2023, pp. 103-111: p. 111.

61. In merito a *Primule e sabbia* si veda Marinella Guatterini, *Ecco la vita di Pasolini per «voce, canto e danza»*, in «L'Unità», 5 maggio 1983. Su Valeria Magli, si veda invece la monografia di Silvia Garzarella, *Valeria Magli o la poesia ballerina*, Mimesis, Milano 2021, p. 82.

62. Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964.

63. Pier Paolo Pasolini, *Una disperata vitalità*, in Id., *Tutte le poesie, I*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, pp. 1182-1184: p. 1183.

64. Kresnik si pone come uno «dei pochi che hanno qualcosa da dire», come dirà Aurel Milloss in una lunghissima lettera in cui mette a fuoco gli snodi centrali della sua poetica e le tipologie dei soggetti dei suoi balletti che gli permettono «di prendere posizione in merito a una più generale posizione sociale», contrariamente ai tanti balletti che seguivano i dettami della moda. Aurel Milloss a Johann Kresnik, Roma, S. Natale 1980, in Aurel Milloss, *Coreosofia. Scritti sulla danza*, Olschki, Firenze, 2002, p. 223.

65. «Perciò io vorrei soltanto vivere / pur essendo poeta / perché la vita si esprime anche solo con se stessa. / Vorrei esprimermi con gli esempi. / Gettare il mio corpo nella lotta» (Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in Id., *Tutte le Poesie, II*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, pp. 1261-1288: p. 1287).

spunto dalla celebre serie di fotografie di Dino Pedriali che ritraggono il poeta nella sua torre di Chia pochi giorni prima del suo omicidio. L'azione coreografica è articolata in una lunga sequenza di ben ventisei scene che ripercorrono figure e momenti della sua vita. L'anno seguente, Kresnik ritorna a Pasolini con *Gastmahl der Liebe* (1997), da *Teorema*, che si rivela essere una delle principali fonti di ispirazione delle dediche dei compositori e dei coreografi. Giovanna Porcheddu, a tal proposito, parla di una forma inusuale: «è uno spettacolo puramente coreografico, caratterizzato da un'intimità atipica che lo rende raccolto, concentrato, quasi da camera, distante dalle furiose battaglie che solitamente contraddistinguono il teatro del coreografo»⁶⁶. La narrazione segue il testo di Pasolini e mette in mostra momenti di intenso lirismo, con passi a due che fanno *pendant* alle lotte fra i corpi, anche se Kresnik vi aggiunge immagini tipiche della sua poetica: «un'abbuffata di uova sode è metafora dei giochi erotici, l'ospite scaglia mele sulle sue vittime invece delle frecce di Cupido, gli accoppiamenti assomigliano ad attacchi epilettici o a riti di rifiuto e sottomissione reciproca, piovono gocce nere dall'alto e fiamme guizzano tra la scenografia»⁶⁷. Sorprendentemente, nella rivisitazione di Kresnik manca ogni connotazione politica che invece è alla base di *Die 120 Tage von Sodom* (2015), ispirato all'ultimo film di Pasolini. Kresnik sembra voler riannodare il percorso che lega il poeta a De Sade e dà vita alla Sodoma di oggi, ossia la società del capitalismo e del consumismo, che assume le sembianze di un enorme supermercato con scaffali altissimi con confezioni sulle quali compaiono a grandi lettere le scritte *Ritalin*, *Prozac* o *Goldmann Sachs*.

Nel 1999 *Teorema* è stato rivisitato anche da Davide Bombana e Giulio Paolini. Il film e il racconto di Pasolini, come Bombana ha detto più volte nelle tante interviste rilasciate, contengono poche parole e moltissime situazioni visive. Una situazione, a suo avviso, ideale per un balletto:

Per gran parte di *Teorema*, Pasolini procede nelle descrizioni di situazioni, senza dialogo, quasi a voler insistere più che sullo svolgimento dei fatti, soprattutto sugli stati emozionali dei suoi personaggi, dei quali ci impone di comprendere l'evoluzione. Ecco, diciamo che ho cercato di ricalcare, nella mia danza, la forza evocativa di quegli stadi emozionali.⁶⁸

Nessun fine descrittivo ha ispirato le sue scelte: Bombana si è sentito «come un pittore davanti a una tela che cerca di riprodurre il mistero del quadro». Il danzatore diviene un interlocutore privilegiato per esprimere la peculiarità del nostro presente in cui la parola non è più significativa, seguendo l'assunto che agisce alla base del film di Pasolini:

In molti casi l'espressione corporea del danzatore o dell'attore è talmente forte che in un'opera come *Teorema*, che feci nel '99, i protagonisti sono non parlanti, privi di voce, così alcuni degli interpreti sono stati dei danzatori. In questo modo al danzatore viene dato il ruolo di mano-

66. Giovanna Porcheddu, *Johann Kresnik*, L'epos, Palermo 2004, p. 67.

67. *Ivi*, p. 68.

68. Silvia Poletti, *Il «Teorema» di Bombana*, in «Il Giornale della Toscana», 23 aprile 1999.

vratore, di conoscitore dello spazio, e lo spazio diventa un nuovo parametro con cui la musica contemporanea d'arte deve confrontarsi, lo spazio non è più solo il luogo dove si produce il suono ma dove si produce una drammaturgia. Il danzatore come l'attore sono dei conoscitori dello spazio, lo sanno manipolare e interagire. Mi piace pensare al danzatore come una presenza corporea polivalente e polifonica, a più voci, che si esprime attraverso l'interazione con le sorgenti sonore, lo spazio, con il testo e la narrazione.⁶⁹

Nell'allestimento dello spettacolo, un ruolo di primaria importanza è quello esercitato da Giulio Paolini che ha predisposto il palcoscenico con una stanza bianca con un grande reticolato di quarantanove cornici quadrate sullo sfondo e l'immagine dipinta di una moltitudine di figure umane colte di spalle, in prospettiva. Si tratta di una folla anonima e compatta allo stesso tempo, oltre alla quale si apre un varco che mostra il retroscena.

Teorema inizia con *La ville* da *Lontaine*, del compositore Pierre Henry: cinque personaggi vestiti di nero sono morbosamente attratti l'uno all'altro con la scenografia di Paolini alle spalle. L'impossibilità della loro relazione, la claustrofobia che via via accresce quando si unisce Emilia vede subentrare una pagina di Arvo Pärt, *Sarah was ninety years old*. L'ingresso del postino cita i movimenti di Ninetto Davoli nel film di Pasolini. Si tratta di un momento di luce accompagnato da *Quasi una fantasia* e *Kleines Requiem* di Henry Gorecki. Nel contesto del racconto, l'apparizione dell'ospite è, ancora una volta, l'evento polarizzante ed è sottolineata dal crollo delle tele bianche quadrate che in tal modo lasciano la griglia a nudo. L'ospite inizia una serie di passi a due con i membri della famiglia che via via vengono conquistati. Dopo ogni movimento il personaggio cambia e cade in uno stato di follia. Solo Emilia ha una reazione meno evidente, data la sua condizione diversa dagli altri componenti della famiglia, mentre il padre subisce lo sconvolgimento maggiore. I passi a due, sullo sfondo popolato da persone, mettono in risalto i rapporti fra i protagonisti del film, rappresentano il dialogo non detto.

Alla partenza dell'ospite cade il velo bianco e rimane il fondo nero: si apre lo spazio. Il padre si arrampicherà su questa griglia prima della spoliatura nella stazione. Alla fine, egli spinge e fa cadere i pannelli: «Contro il muro degli anonimi lavoratori, i piccolo borghesi vanno in pezzi. *Sicut era in principio*»⁷⁰. Il caos dopo l'incubo vede il *Gran duetto per violoncello e pianoforte* e il *Dies Irae* di Galina Ustvolskaya. Ancora Pärt, *Festina lente*, subentra nel finale quando i personaggi stanno dietro le griglie e assumono sul piano inclinato la posizione dei protagonisti della "Zattera di Géricault" (*La zattera della Medusa - Le Radeau de la Méduse*), un dipinto a olio, di Théodore Géricault. Alla fine, l'ultimo colpo di scena... La griglia quadrata cade su di loro e, simbolicamente, sul mondo intero.

Teorema ha attirato l'attenzione anche di altri coreografi, a testimonianza del fascino che quest'opera, nella sua duplice versione di romanzo e film, ha suscitato ovunque, anche nel teatro

69. Andrea Porcheddu, *Giorgio Battistelli: il corpo polifonico del danzatore*, in Id. (a cura di), *La storia e la visione. 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gangemi, Roma 2008, pp. 125-128: p. 125.

70. Mario Pasi, *Teorema*, in *Teorema*, Libretto di sala, Maggio Musicale Fiorentino, 1999, pp. 38-44: p. 42.

d'opera. John Romão ha così allestito un *Teorema* (2014) con dodici *skateboarders*, dei “Ragazzi di vita” del nostro tempo, e un fisarmonicista sul palco, intento a suonare *Et exspecto* di Sofia Gubaidulina⁷¹. L'azione coreografica, allo stesso tempo, fa parte di un trittico che si completa l'anno seguente con *Polcilga* (*Porcile*) e *Pasolini is me*, titolo mutuato dal primo verso della canzone di Morrissey *You have killed me*. Romão, a suffragio dell'iter che abbiamo seguito nel corso di questa nostra riflessione, ha più volte ribadito come la danza attraversi l'intera produzione di Pasolini, associata al semplice divertimento, alla gioia di vivere, o anche inserita all'interno di un rituale. Parla così di alcune sequenze cinematografiche che immortalano Ninetto e gli altri attori del suo cinema alle prese con balli di vario genere.

Nel 1999, con la collaborazione di Giorgio Battistelli e Grazia Toderi, Virgilio Sieni ha invece creato *Il fiore delle Mille e una notte* (1999), ispirato a un film «fatto di odori, sudori e carne»⁷². L'allestimento era stato seguito anche da Laura Betti, «che aveva vigilato attentamente la sua preparazione dimostrando un apprezzamento per il nudo che caratterizzava la performance dei ballerini»⁷³. I loro costumi erano, infatti, l'esigua biancheria intima e le bellissime scarpe Prada. Un elemento di grande interesse e importanza sono i video di Grazia Toderi che, conferendo «nuvolosità alla scena»⁷⁴, «accompagnano e scandiscono il balletto e hanno il senso di una finestra che si apre su immagini fiabesche»⁷⁵.

La collaborazione fra Sieni e Toderi era nata a partire da una comune visione del mondo immaginato da Pasolini.

Virgilio pensava alle figure e io pensavo allo spazio e c'era un contatto quasi quotidiano su colori, scenari, forme, movimenti. Mi aveva mostrato dei suoi disegni in cui apparivano tantissimi particolari tratti dal film. Abbiamo entrambi guardato e riguardato il film di Pier Paolo Pasolini e poi abbiamo iniziato a pensare alla struttura dello spettacolo. I danzatori erano otto, il numero dell'infinito sul quale avevo molto lavorato, e così ho proposto a Virgilio di lavorare su otto notturni. Inoltre credo fossimo entrambi molto attratti da alcuni particolari oggetti che appaiono nel film di Pasolini. Ad esempio i meravigliosi ombrelli parasole. Io in passato avevo già realizzato un video con un ombrello, e la sua forma mi aveva sempre fatto pensare al radar, a qualcosa che cerca segnali nello spazio. I veicoli che ho scelto per i viaggi di Baghdad sono state astronavi prese dalla mia playstation. Baghdad per me rimane ancora un luogo virtuale, conosciuto solo attraverso le fiabe o le immagini blu televisive di una guerra.⁷⁶

I video creano «una profondità infinita, quella delle notti stellate e dei deserti». Continua Toderi: «L'infinito era ciò su cui credevo si dovesse basare lo spazio delle *Mille e una notte*. Infiniti racconti per mantenersi vivi, non giorno dopo giorno, ma notte dopo notte, nelle 1001 notti la fiaba

71. Parimenti Emio Greco, un altro coreografo che si è sempre ispirato a Pasolini, nel 2003 ha allestito un altro *Teorema*.

72. Da una conversazione dell'autore con Virgilio Sieni, 3 agosto 2022.

73. *Ibidem*.

74. Nostra conversazione telefonica con Virgilio Sieni, 3 agosto 2022.

75. Laura Cherubini, *Grazia Toderi. Le mie 1001 notte*, in Id. (a cura di), *Pasolini e noi*, Silvana, Milano 2005, pp. 42-45: p. 42.

76. Grazia Toderi nell'intervista concessa a Giulia Salvagni. Testo dattiloscritto privo di indicazioni editoriali, gentilmente fornitoci da Grazia Toderi.

e la vita diventano tutt'uno. Virgilio ha lavorato sullo spazio orizzontale, io su quello verticale»⁷⁷.

Per quanto riguarda la componente musicale, l'orchestra è contraddistinta da una corposa sezione degli ottoni, da un atipico rapporto all'interno della famiglia degli archi (dieci a sei quello fra violini e contrabbassi) e dalla consueta consistente presenza delle percussioni (ben quarantacinque). La massa orchestrale è coadiuvata dall'utilizzo dei suoni sintetici originando una commistione che dà vita ad un ambiente fantastico e onirico. Le scelte coreografiche di Virgilio Sieni, in stretto dialogo con queste componenti, rispettano lo spirito del racconto pasoliniano, filtrato attraverso i suoi personaggi e i suoi sentimenti, in cui la purezza della sensualità dei corpi è fatta rivivere attraverso la danza. Nell'evitare le facili scorciatoie teatrali e le forme di narrazione diretta, egli è stato così in grado di restituire il candore dei protagonisti del film, la purezza dei loro corpi e l'innocenza dei loro volti che Pasolini parimenti cercava nel proprio cinema in forma di poesia.

Le immagini che affollano il palcoscenico sono date da un mosaico di situazioni che si sono affacciate nella mente del coreografo quando pensava all'allestimento dello spettacolo; parimenti a quanto lo stesso Pasolini aveva sempre fatto nelle fasi di realizzazione di ogni film, per cui andava alla ricerca di volti e di corpi per trovare delle visioni da cui poi poter far partire il racconto cinematografico⁷⁸.

Nel 2007, con la collaborazione di Sandro Lombardi, Sieni si è nuovamente confrontato con Pasolini e con un suo testo particolarmente impegnativo: *Le ceneri di Gramsci*. L'azione coreografica è ambientata nel Cimitero degli Inglesi a Roma, davanti alla tomba dell'intellettuale. «In scena – confida il coreografo – il corpo si mostra nel suo essere presenza, movimento, voce, figura, memoria. Nel nostro lavoro c'è un forte aspetto etico, morale. I due protagonisti diventano un animale bifronte, sono due facce dello stesso essere»⁷⁹. Nel 2015, in occasione del quarantesimo anniversario della morte del poeta, la compagnia di Sieni ha allestito uno spettacolo, *Fuga Pasolini_Ballo 1922*, in cui una cinquantina di danzatori, professionisti ma anche semplici amatori formati in loco, «avanzano, corrono, cadono, battono mani, e piedi. Corpi che chiedono, e vogliono. Non decine di danzatori, ma infinite umanità, di ogni forma e formato»⁸⁰. Quello stesso anno, Sieni ha realizzato un altro spetta-

77. *Ibidem*.

78. In merito al *Fiore delle mille e una notte*, si veda: Marinella Guatterini, *Ballando Pasolini e l'eros d'Oriente. Debutta a Modena il «Fiore delle mille e una notte» di Virgilio Sieni*, in «la Repubblica», 22 febbraio 1999, p. 14; Marinella Guatterini, *Tre linguaggi per un fiore*, in «Danza & Danza», aprile 1999; Silvia Poletti, *Pasolini danza con Virgilio Sieni*, «Il Giornale», 21 luglio 1999; Virgilio Sieni, *Il fiore delle mille e una notte*, a cura di Stefania Donnini, Silvia Fanti, Federica Tassinari, Compagnia Virgilio Sieni Danza, Bologna 1999. Utili riferimenti si trovano anche in Rossella Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2015; Virgilio Sieni, *Danza cieca*, a cura di Delfina Stella, Cronopio, Napoli 2023.

79. Roberto Incerti, *Sieni-Lombardi e 'Le ceneri...' di Pasolini*, in «La Repubblica», 11 marzo 2008, online: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/03/11/sieni-lombardi-le-ceneri-di-pasolini.html> (u.v. 27/6/2022).

80. Gianfranco Capitta, *Le infinite umanità di Pier Paolo Pasolini*, in «Il Manifesto», 14 novembre 2015, online: <https://ilmanifesto.it/le-infinite-umanita-di-pasolini> (u.v. 8/11/2025).

colo, *Cena Pasolini* (2015), nato all'interno del progetto *Nelle pieghe del corpo*. Si tratta di una grande "partitura scenica" in cui un gruppo di interpreti di varia estrazione si siede attorno a cinque tavoli a cui corrispondono altrettante coreografie. Gaia Germanà, assistente di Sieni, ha colto una ben precisa eredità pasoliniana «nella molteplicità e nell'imperfezione del corpo»⁸¹ che agisce alla base di queste scelte coreografiche. Sottolinea così come nel *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini e nel balletto agisca alla base «la poeticità di un gesto semplice...»⁸². Casi, invece, coglie delle affinità su un altro piano e ricorda come Piero della Francesca abbia accompagnato Pasolini nella realizzazione del *Vangelo secondo Matteo* e come, parimenti, sia il compagno di molte opere di Sieni. Sottolinea poi come la visione di un affresco comporti un lavoro del corpo e dello sguardo e cita in maniera molto efficace un bellissimo adagio poetico dalla *Religione del mio tempo*⁸³. Parimenti lo sguardo di chi assiste al balletto di Sieni si posa orizzontalmente «nella scoperta non – si badi – della quotidianità da trasferire nella rappresentazione, ma al contrario della rappresentazione da trasferire (idealmente) nella quotidianità: ancora una volta, la solidarietà *umanistica* del sostegno»⁸⁴.

Altri lavori dovrebbero essere citati a completare questo ricchissimo quadro. Ricordiamo così, velocemente, Enzo Cosimi che ha ripercorso l'ultima tragica notte del poeta con *Bastard Sunday* (2005). In questo spettacolo la voce di Pelosi ripercorre quei tragici momenti mentre un uomo con il passamontagna nero e il megafono in mano si aggira disperato in mezzo alla platea scrutando il pubblico. Un video con un'Alfa Romeo, l'auto del poeta, un pallone, simbolo dello sport da lui amato, e la nudità della ballerina che diventa vittima sacrificale sono gli unici elementi sul palcoscenico per mettere in mostra lo 'scandalo' di Pasolini. In *Fractus V* (2017), Sidi Larbi Cherkaoui ha detto di essersi ispirato Noam Chomsky e Pasolini a cui riconosce il merito di aver influenzato la danza contemporanea. Anche Roberto Zappalà, nel suo percorso di ricerca delle "identità segrete", si è rivolto al poeta (*Pasolini nell'era di internet*, 2000) eleggendolo a punto di riferimento per indicare le contraddizioni del nostro futuro, la dialettica fra il reale e il virtuale che andrà a condizionare sempre più il nostro essere.

Quale momento conclusivo di questo nostro iter, vogliamo però soffermarci sulla dedica pasol-

81. Agnese Doria, *Le assistenti di affresco di Cena Pasolini. Intervista a Gaia Germanà e Daina Pignatti*, online: <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/2015/04/03/le-assistenti-di-affresco-di-cena-pasolini-intervista-a-gaia-germana-e-daina-pignatti/> (u.v. 14/10/2025).

82. *Ibidem*.

83. «Fa qualche passo, alzando il mento, / ma come se una mano gli calcasse / in basso il capo. E in quell'ingenuo / e stento gesto, resta fermo, ammesso / tra queste pareti, in questa luce, / di cui egli ha timore, quasi, indegno, / ne avesse turbato la purezza... / Si gira, sotto la base scalinata, / col suo minuto cranio, le sue rase / mascelle di operaio. E sulle volte / ardenti sopra la penombra in cui stanato / si muove, lancia sospetti sguardi / di animale: poi su noi, umiliato / per il suo ardire, punta un attimo i caldi / occhi: poi di nuovo in alto... Il sole / lungo le volte così puro riarde / dal non visto orizzonte...» (Pier Paolo Pasolini, *La ricchezza*, in Id., *Tutte le Poesie*, I, cit., pp. 897-899: p. 897).

84. Stefano Casi, *Come si osserva un affresco (in quattro dimensioni)*, online: <https://casicritici.com/2015/04/11/come-si-osserva-un-affresco-in-quattro-dimensioni/> (u.v. 14/10/2025).

liniana di Maurice Béjart. Va innanzitutto ricordato che Béjart si è confrontato spesso con il cinema, in particolar modo con i registi da lui maggiormente amati: Federico Fellini e Pasolini⁸⁵. Egli ha detto più volte di essere rimasto molto affascinato dall'universo pasoliniano sottolineando come certe sue parole, e la sua stessa vita, lo abbiano profondamente ispirato. Egli non lo aveva mai incontrato di persona nel corso della propria vita per cui lo aveva conosciuto attraverso il libro di Naldini⁸⁶. La disperata vitalità del poeta, ideale fonte d'ispirazione per qualsiasi coreografia, è alla base di *Episodes* (1992), uno dei momenti maggiormente significativi della produzione del coreografo francese:

Episodes si presenta come un percorso a tappe che passa accanto alla figura di Pasolini, accennando ad episodi letterari, cinematografici, esistenziali e parallelamente rievocando e costruendo i capitoli di una complessa e dialettica vita di coppia. La danza, concepita come movimento puro, si alterna a passi di lirica e prosa, recitati dalla potente voce di Laura Betti: ne nasce così una ritmica intrisa di corpo e parola che ritrae la vita di una coppia, ma che potrebbe essere quella di mille altre coppie. La scena che accoglie lo spettacolo è scarna, vi sono presenti alcuni oggetti simbolici della vita quotidiana e differenti materiali che descrivono i passaggi attraverso varie epoche: bauli in pelle per gli Anni Trenta, un frigorifero in lamiera bianca per gli Anni Cinquanta, un tavolo rettangolare in plexiglas per gli Anni Settanta.⁸⁷

Quando venne alla luce questo balletto, in Béjart era presente un'idea singolare dell'Italia, quella delle memorie: l'Italia di Verdi, del Risorgimento con «i poveri e gli eredi di una civiltà mai spenta ma non sempre afferrabile»⁸⁸. Un'Italia che Béjart ritrovava proprio in Pasolini, per cui immaginò subito un'azione coreografica con Sylvie Guillem e Laurent Hilarie. Egli stesso ha montato i materiali musicali, anch'essi una vera e propria dedica a Pasolini, in cui troviamo la *Matthäus-Passion BWV 244*, alcune arie cantate da Maria Callas, una canzone di Ennio Morricone cantata da Miranda Martino, le cui parole si adagiano perfettamente alla natura del soggetto, e altri. Ci sono, poi, le parole di Pier Paolo recitate da Laura Betti. Questo collage di musiche regge una “storia senza storia” nella quale si impone alla fine la voce di Maria Callas, un personaggio mitico e tragico come Medea.

Lo stesso coreografo, a proposito di questo lavoro, ha rilasciato queste parole:

“Per me la morte è il massimo grado dell'epica e del mito. Quando parlo della mia tendenza al sacro, al mitico e all'epico, dovrei dire che essa può essere completamente soddisfatta soltanto dall'atto della morte, che mi sembra il più mitico e il più epico che esista.” Ho trovato questa frase di Pier Paolo Pasolini nella biografia che gli ha recentemente dedicato suo cugino Nico Naldini, e mi è sembrato che avrei potuto scriverla io stesso. [...] Nell'evocare questi *Episodes* della vita di una coppia, in cui vivono mille altre coppie, avremo forse evocato quei grandi miti dell'umanità che hanno accompagnato per tutta la vita Pasolini – ai miei occhi l'autore più religioso del secolo.

85. Cfr. Elisa Guzzo Vaccarino, *Maurice Béjart. L'ossessione della danza*, Costa & Nolan, Roma 2000, p. 15.

86. Il coreografo francese aveva letto la traduzione in francese a cura di René de Ceccatty edita da Gallimard, Parigi 1991.

87. *Sylvie Guillem/Laurent Hilarie: Sonatine*, online: <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-1992/sylvie-guillem-laurent-hilarie-sonatine/> (u.v. 14/10/2025).

88. Mario Pasi, *Sylvie regina d'una notte grazie a Béjart e Robbins*, in «Corriere della sera», 2 luglio 1992, p. 31.

Diceva che il mondo moriva per averli dimenticati. Nel film *Medea il Centauro*, interpretato da Laurent Terzieff, dice a Giasone bambino: “Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c’è niente di naturale nella natura, bambino mio, tienilo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito – e qualcos’altro comincerà. Addio cielo, addio mare!”.⁸⁹

Accanto ai testi citati in questa occasione, quelli a cui fa riferimento lo spettacolo sono citazioni di Pasolini estrapolate dalla biografia di Naldini. Béjart ha sottolineato la profonda intesa nata quasi immediatamente con Sylvie Guillem e Laurent Hilaire per cui, come recita la dedica dello spettacolo, egli dirà:

Nel creare *Episodes*, non ho avuto la sensazione di aver semplicemente realizzato un altro balletto... ma di aver vissuto un’avventura straordinaria con Pier Paolo, Laurent e con quell’essere in cui carne e anima si uniscono a ogni istante: Silvie. A loro devo questi momenti di felicità. Grazie.⁹⁰

Béjart non racconta la vita di Pasolini e, tanto meno, si sofferma a descrivere quella privata, e di questo gli siamo grati, confiderà Mario Pasi. Egli, al contrario, restituisce tutta la tensione della sua esistenza commentandola con un universo musicale molto articolato.

In una lettera inviata al coreografo francese, Laura Betti scrive:

Caro Maurice, il tuo spettacolo è bellissimo, ma non è lì il punto per me. Non ti conosco, ma sei entrato nella mia vita, una sera, riportandomi intanto, ricomposto (era sbranato, in mille pezzetti) il corpo di Pier Paolo. Il corpo. È dunque la santità della vita. Altro non è se non questo un corpo. Come hai potuto, non so. Non si tratta solo di grande talento. So che in tanti hanno spiegato, raccontato Pier Paolo. Nessuno ci ha capito niente. Tu con la tua immensa forza poetica e con l’unico mezzo della poesia (come se la forza poetica di Pier Paolo fosse entrata nel tuo corpo) l’hai chiamato fuori, l’hai riportato alla luce. Intatta la sua disperata vitalità, l’odore di ‘primule’, il senso della realtà, l’ironia... I movimenti, gli atti dei muscoli (poesia, grandi poemi) altro non erano se non il ‘quotidiano’ di Pier Paolo. Lì con te. Non so dirti altro. E non posso dirlo in francese. Ma tu capisci tutto e ‘oltre’.

Ti abbraccio.⁹¹

Simili parole restituiscono poeticamente quanto abbiano cercato di dire in queste pagine in cui abbiamo voluto restituire uno dei motivi conduttori della vita di Pasolini. Attraverso i percorsi della sua complessa e variegata produzione, abbiamo così focalizzato un loro possibile baricentro nelle manifestazioni della danza. Le immagini della sua narrativa e del suo cinema unite alla sua acutissima, come di consueto, riflessione hanno offerto uno spunto a molti coreografi per l’allestimento di alcuni

89. Maurice Béjart, Testo raccolto da Sylvie de Nussac, Programma Roma Europa Festival 1992, Villa Medici, 30 giugno-3 luglio 1992.

90. Maurice Béjart, Testo contenuto all’interno del Programma Roma Europa Festival ’92, Villa Medici, 30 giugno-3 luglio 1992.

91. Valeria Crippa, *Caro Béjart, ti scrivo*, in *Omaggio a Pier Paolo Pasolini*, Béjart Ballet, Lausanne, programma di sala del Ravenna Festival 2022, Ravenna 2022, p. 13.

balletti. «Il corpo. E dunque la santità della vita»⁹², ben scrive Laura Betti a proposito di quello di BÉjart che, forse più di tutti, ha il merito di aver saputo cogliere uno dei motivi che hanno ispirato la vita e le opere di Pasolini.

92. *Ibidem.*