

L'ITALIANO È LADRO

Palazzo Grassi - Punta della Dogana - 27,05.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=w6prGzwTNt4>

VERSO L'ERESIA

Video: Andrea Pizzalis

casicritici.com – 13/12/2019

L'italiano è ladro, poesia in forma di

di Stefano Casi

“Costruire una forma” era l’obiettivo dichiarato di Pasolini nel cantiere inconcluso del suo poema multilinguistico *Petrolio*. Alla ricerca di una forma e di una lingua che placassero il magma concettuale e creativo che lo incalzava, e che potessero adattarsi alla rapida e continua metamorfosi antropologica che scopriva ogni giorno e ogni notte attorno a sé. Al punto da inseguire con determinazione l’incompiutezza come forma mutante, in un laboratorio permanente, in grado di mantenere l’aperta vitalità naturale dentro la chiusa pagina letteraria. Anche per la compagnia Anagor e il suo regista Simone Deraì “costruire una forma” e perseguire una lingua costituiscono la pratica di un processo di creazione e lo spazio di realizzazione delle proprie opere, in questo caso semmai come tentativo di raggiungere un’esattezza definitoria in opposizione al caos comunicativo del mondo e per andare *oltre* (cioè *dentro*) quel mondo. Insomma, la ricerca della forma in Pasolini come specchio della realtà e strumento di critica, e la ricerca della forma in Anagor come ridefinizione di una realtà ideale (dell’idea) e strumento di analisi. L’incontro di queste tensioni sulla forma e la lingua approda in *L’italiano è ladro*, un’opera teatrale che sfugge alla forma codificata dello spettacolo per attingere ad altre modalità (come la conferenza) ed esplorare un *nuovo teatro* “che non potrà mai essere il teatro che vi aspettate” (Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*).

L’italiano è ladro di Anagor è al tempo stesso una riproposizione dell’omonimo poema di Pasolini e una sua lettura critica, attraverso la sua *messa in forma*. Il testo fu scritto a cominciare dal 1947 per arrivare alla pubblicazione di un breve frammento nel 1955, mentre tutto il resto veniva sepolto nel grande mare degli inediti fino alla pubblicazione di una versione nei “Meridiani” Mondadori postumi. Al centro del poema sta un giovane contadino che nella sua infanzia è amico del figlio dei padroni. Dall’eden bucolico dove le differenze sociali si mimetizzano dietro le scaramucce puberali si passa presto al cuore sociale e politico della questione: le rivendicazioni dei contadini di fronte alla miseria e alla necessità dell’emigrazione, e quindi la lotta di classe; fino alla morte del protagonista, pianto dalla madre e da un coro di madri unite nel dolore. La vera attrattiva di quest’opera non sta, però, nei contenuti, che Pasolini dissemina in tante altre sue opere del periodo. Le descrizioni dei fanciulli friulani, le madri addolorate, la povertà dei campi, l’emigrazione forzata, la lotta contro i padroni sono costanti nelle sue pagine di poesia, narrativa e teatro nella seconda metà degli anni 40 e si riversano nei primi anni 50 a Roma, nutrite dai nuovi orizzonti del

sottoproletariato borgataro. La forte originalità sta semmai nella spinta sperimentazione linguistica. Pasolini aveva sempre adottato *l'ascolto dei Parlanti* (titolo di un suo testo del 1948) come strumento di base della sua scrittura: così si era addentrato da critico e saggista nella poesia e nella canzone popolare (con le straordinarie antologie pubblicate proprio nei primi anni 50); così aveva scritto tanto in friulano e si apprestava a penetrare nella *koinè* sporca del sottoproletariato romano. *L'italiano è ladro* lancia invece la sfida verso il letterario contaminandolo con il popolare: versi eleganti, ricchi di una terminologia *rara e preziosa* derivata da vari dialetti padani o da un lessico italiano desueto (per non parlare delle citazioni in greco); una ricerca che per ricercatezza esibita del vocabolario sembra porsi in parallelo e opposizione alla poesia barocca di un Marino, per esempio. Fin dall'inizio il lettore si imbatte in un affascinante e incomprensibile sequenza di versi come "pirlava un sverio di uccelli / sui palancati e gli antili e sugli ebbi / e sui lillatri, chi tra rose di macchia, / chi sulla radura, chi sui pianelli, / un codiroso che saltava sul matricale": parole che impongono al lettore (si presume borghese intellettuale) la confessione di ignoranza di fronte alla vivacità e ricchezza di una cultura contadina considerata a torto incolta e negletta. Siamo all'opposto della ricercatezza classicheggiante ed erudita del lessico poetico dannunziano, perché qui la percezione della ricercatezza sta nel non riconoscere la varietà e l'abbondanza delle lingue contadine e popolari. L'italiano borghese, insomma, è *ladro* perché ha sottratto quella ricchezza, imponendo una povertà terminologica funzionale che negli anni 60 Pasolini avrebbe riconosciuto con maggior consapevolezza nelle sue *Nuove questioni linguistiche*.

Questo percorso sperimentale di Pasolini non ebbe seguito per molti motivi, ma il testo stupisce proprio perché ci mostra il punto estremo di quella pratica dell'ascolto dei parlanti, e al tempo stesso il ribollire magmatico di una tensione verso le contaminazioni formali. Lo hanno ben notato la studiosa Lisa Gasparotto e Simone Derai, che leggendo *L'italiano è ladro* ne hanno riscontrato l'intima teatralità. Arrivando, appunto, alla sua messa in scena. Teatralità nella storia, nella dinamicissima lingua usata, ma anche nel fatto che questo poema sia un'opera di *voci* di personaggi monologanti, che andrebbe letta in parallelo con i coevi esperimenti drammaturgici. Così a Derai basterebbe prendere il testo e metterlo in voce con due potenti attori come Luca Altavilla e Marco Menegoni, e sarebbe già teatro. Ma sarebbe semplicistico: l'obiettivo di Anagor è "costruire una forma", dicevamo, e dunque il teatro va trovato non tanto nelle voci e nel testo, quanto nell'intersezione tra voci, testo e *messa in forma*, ricalcando la ricerca formale (e perciò *di senso*) di Pasolini.

L'opera di Anagor vede i due attori recitare brani del poema a due microfoni frontalmente al pubblico. Le parole si susseguono con notevole efficacia, alternando lirismo e drammaticità, invettiva e lamentazione, ispirazione e bestemmia, con gli attori che trasformano i versi in intense ondate sonore. Eppure le voci vengono da due *corpi assenti*, nascosti dietro l'uniforme omologata e allusivamente pasoliniana di camicia bianca e cravatta e pantaloni neri, in uno straniamento che apparentemente cristallizza Pasolini in una sorta di obitorio culturale, ma in realtà rende palpabile la tensione linguistica: infatti, in questo modo, la voce *contadina* passa attraverso la mediazione formale *borghese*, esageratamente evidente nei vestiti degli attori. Gli attori sono allora i *ladri* che fanno riemergere per l'ultima volta la diversità linguistica per seppellirla del tutto sotto l'omologazione linguistica borghese? O sono forse l'evocazione dello stesso Pasolini, intellettuale borghese che si fa mediatore della voce e delle voci del mondo contadino, proletario e sottoproletario? Le voci, in realtà, sono tre. La terza è la colonna sonora di Mauro Martinuz, che recupera la base di Bach (compositore 'pasoliniano' per eccellenza) per costruire un emozionante tappeto sonoro in dialogo costante con i versi originari: con il rigore della scrittura bachiana passato attraverso l'elaborazione della musica elettronica la mediazione dai testi originari alla scena aggiunge un ulteriore tassello.

Ma *L'italiano è ladro* di Pasolini è importante anche perché l'autore stesso scrive una lunghissima nota, un *Diario del poema*, in cui riflette sulla sua stessa scrittura: una pratica che torna spesso nel corpus pasoliniano e che va proprio nel senso di quella ricerca consapevole della forma di cui si parlava all'inizio. Quindi, l'opera da una parte e la riflessione su di essa dall'altra. Anagor recepisce questa indicazione e la reinventa facendo diventare teatro anch'essa, con la presenza in scena di una ricercatrice, Lisa Gasparotto, che spiega al pubblico la genesi del poema e le sue particolarità. Quello che apparentemente è un intermezzo didattico, una conferenza, avviene tra la recitazione del breve frammento pubblicato nel 1955 e la recitazione della lunghissima opera integrale pubblicata postuma. Quindi, lo spettatore ascolta sia il testo nelle due versioni sia il metatesto che finisce però per diventare parte integrante del testo stesso: la tensione verso il "costruire la forma" si fa palpabile, grazie al momento della riflessione, che aveva accompagnato la scrittura di Pasolini e che qui accompagna la rappresentazione. L'inserito della studiosa, insomma, anziché costituire un punto di alienazione dal teatro, diventa *garante* della teatralità e della testualità, così come riflettere sull'opera è garanzia dell'opera stessa (e sua parte integrante, come sa bene chi frequenta le pagine pasoliniane). Non solo: Gasparotto usa a sua volta una terminologia non sciatta, che affranca questo inserto dalla banale 'spiegazione' divulgativa (spesso sostenuta da parole 'facili' per farsi capire meglio da tutti), facendolo diventare anch'esso parte di un copione poetico e intellettuale.

La stessa struttura drammaturgica, grazie all'inserito metatestuale, diventa rivelazione di un altro processo, che riporta il tutto al nocciolo più schietto della tensione artistica di Anagor: la ricerca della forma come strumento di conoscenza. Infatti prima ascoltiamo la parte edita del poema (quindi: ciò che si conosce già), poi la mediazione di Lisa Gasparotto, infine la parte inedita (quella che si deve scoprire). Lo schema drammaturgico è insomma disegnato come processo epistemologico, secondo una via della conoscenza che parte dal noto, affronta la ricerca e approda a ciò che era ignoto trasformandolo in noto. Che è, appunto, il nodo centrale della ricerca formale di Anagor, che all'inizio avevo sintetizzato come un andare *oltre cioè dentro*.

D'altra parte la struttura tripartita dell'opera di Anagor offre ulteriore stimolo per l'analisi del testo di Pasolini. A livello di contenuti, potremmo dire che *L'italiano è ladro* si sviluppa su tre direttrici: la memoria (della pubertà e dell'adolescenza), il conflitto (delle classi sociali), il lutto (nelle parole della madre). In un certo senso le tre direttrici sono proiettate sulle funzioni delle tre entità in scena: il primo attore (che sembra rappresentare maggiormente il conflitto), il secondo attore (il lutto), la mediatrice che, trattando il testo di Pasolini come oggetto di studio, incarna in un certo senso la memoria. La mancata ricongiunzione delle tre entità recitanti (che non dialogano mai tra di loro) così come delle tre direttrici (che nel testo si confrontano senza trovare un reale punto di sintesi), insomma la mancata ricomposizione e pacificazione corrisponde alla turbolenta ebollizione dei primi anni 50 di Pasolini, e in definitiva al 'fallimento' di questo poema mai pubblicato, riflettendosi nella paralisi scenica dello spettacolo di Anagor, che porta alla compresenza senza interazione dei due performer, incaricati di dar voce al conflitto e al lutto, e alla presenza 'residuale' e pressoché ammutolita della memoria.

Rimane alla fine il punto forse nodale di tutto quanto, che Pasolini aveva posto all'inizio del suo ragionamento su questo testo e in generale di tutta la sua opera: *Per chi sto scrivendo questo «poema»?* E quindi, per chi è rappresentato questo spettacolo? L'ossessione di Pasolini per il lettore e lo spettatore delle sue opere trova il culmine di consapevolezza teorica (nonché provocatoria) nel *Manifesto per un nuovo teatro* del 1968. Ed è proprio a quelle pagine che Derai sembra tornare nel momento in cui annulla l'azione e pone al centro del suo lavoro la parola, una parola che alterna poesia e confronto intellettuale con lo spettatore. Insomma, *L'italiano è ladro* sembra emergere esattamente dalle pagine in cui Pasolini aveva delineato provocatoriamente il suo "nuovo teatro". Nel quale, tuttavia, lo spettatore può essere solo un intellettuale borghese: ed è questo il punto

chiave dello spettacolo di Anagoor, che finisce per riferirsi esattamente a un pubblico di borghesi intellettuali, nell'epoca in cui – cinquant'anni dopo – gli intellettuali sembrano aver perduto il 'mandato' di guida della società e in cui la borghesia si presenta con una fluidità che ne impedisce un riconoscimento identitario. E quindi, quali spettatori per uno spettacolo come questo? Quale reale capacità di penetrazione può avere? Alla fine, forse più che a livello intellettuale la penetrazione nell'attenzione degli spettatori è a livello emotivo. Il *rito culturale* ricercato dal teatro di Pasolini viene ridefinito in una ritualità che vede al centro una vittima sacrificale che chiede a gran voce l'ascolto: Pasolini, appunto, che non a caso costituisce l'unico oggetto scenografico dell'intero spettacolo, e che osserva *muto e parlante* da una piccola fotografia in bianco e nero appesa sullo sfondo, soggetto e oggetto (e spettatore ideale?) di questa performance vibrante di parole, di voci, di paesaggi naturali e sociali che provengono dal profondo degli anni 40 e riescono ancora a emozionarci.

gufetto.press – 05/12/2019

L'ITALIANO È LADRO

Teatri di Vita. Della parola possibile e impossibile di Anagoor

di Susanna Pietrosanti

Per definire cosa fosse un testo classico, Friedrich Nietzsche dichiarò che si trattava di "ottenere il massimo del risultato con il minimo dei mezzi". Quello che avviene a *Bologna Teatri di Vita* dove *Anagoor* mette in scena *L'ITALIANO È LADRO* testo di *Pier Paolo Pasolini* con la regia di *Simone Dera* e un intervento critico di *Lisa Gasparotto*. Palco vuoto, quinte nere, due microfoni ad asta. Quanto basta a *Luca Altavilla* e *Marco Menegoni* per diventare tutto: personaggi e coro, mille lingue, e un dolore dolce e infinito, il tentativo di dirne le cause, e il silenzio.

L'avrebbe riconosciuta, Pasolini, questa splendida operazione. La guarda adesso, la ascolta dalla foto iconica appesa con una puntina da disegno sul fondale, come un appunto volante su una bacheca, o una foto mortuaria. Quello che si definì "*non un uomo di teatro, ma un poeta che scrive testi teatrali*" avrebbe sicuramente amato la *mise en espace* del suo poema plurilingue dalla lunga gestazione (1947 – seconda metà degli anni '50), *L'ITALIANO È LADRO* messa in scena a Bologna, presso Teatri di Vita, da Anagoor. La *mise en espace* è la forma più asciutta, più democratica e suggestiva di rendere un testo riservando *il massimo del potere alla parola, il massimo della libertà alla comprensione, alla fantasia e alla personale interpretazione del pubblico*. Due attori al microfono, in alternanza o in coppia, a rendere tutto il fervore e la complessità di una scrittura lirica e ribollente. Un intervento critico di Lisa Gasparotto agito direttamente in scena: lontanissimo da qualsiasi intenzione didattica, invece nuovo, musicale strato linguistico, cristallino e scientifico, un'altra delle molte componenti di questo italiano 'ladro', diacronico, che non si stanca mai di capovolgere la clessidra e di comporre il mosaico delle proprie infinite mutazioni – neppure adesso, sotto i nostri occhi.

Pubblicato nel 1955 su "Nuova Corrente", *L'italiano è ladro* è un testo complesso, difficilmente definibile: poema? romanzo in versi? coro? abbozzo drammaturgico? Forse tutto questo. Raccontando la storia di due amici, un borghese senza nome, forse il poeta stesso, e Dino, il proletario, che emigra e segue la sua parabola di ribellione mentre l'altro si lascia chiudere dall'appartenenza alla propria classe sociale e alla propria maschera innata, costruisce un segreto

sistema di senso: politico, lirico, umano. Diventare Dino scrivendo di lui è sicuramente *un tentativo di redenzione*, personale prima e collettiva poi, un rimedio all'esclusione sociale, alla colpa di nascita che rende tutti, manzonianamente, oppressi o oppressori. *L'autore tenta una vertiginosa regressione*, un salto mortale all'indietro e dentro, un modo o molti modi di dire insieme il dolore, il male, e la causa del dolore. Tema squisitamente Anagoor, e non meraviglia che dopo *Lingua Imperii* possa annoverarsi *L'italiano è ladro*: in tutti e due i testi la questione della lingua è subito e completamente questione di potere. Gli interpreti si confrontano con un testo incredibile, variegato e mescolato, che su un sostrato settentrionale a largo raggio - "Frazione di...Comune di.../ primaverili/ nomi di luoghi lombardi o veneti/ in aro, in olo, in are..." "Fu nel fiume, la Meduna, ti pensi?/ o l'alto Brenta, o l'Olio.../ non ti pensi?" - innesta dialetti, dal friulano al veneto al milanese, innesta tentazioni e riprese latine, latino-dialettali, ricordi pascoliani - le "cerisuole", "l'assiuolo - qualche verso delle *Baccanti* di Euripide - le cagne folli, che diventano poi le madri - canzoni popolari e addirittura, sottilmente, la dolcissima "*dilezione di Dio*" di Santa Caterina.

E la loro interpretazione è sovrumana: se la formula della *mise en espace* potrebbe lasciare spazio a sospetti di intellettualismo, e di conseguente freddezza, l'entrata degli interpreti nei personaggi è carne e sangue. È veramente incredibile, e addirittura disturbante, vederli diventare altro, fermi dietro l'asta del microfono, vederli compiere da fermi il salto della metamorfosi, trovare un respiro, e nel respiro ecco c'è il personaggio. E la dialettalità variabile di Dino e il colore popolare e la ribellione aggressiva e la disperazione fino alla bestemmia, strappo liberatorio di rancore, si nutrono davvero dell'energia del sangue e dei nervi di Luca Altavilla fino a un'incarnazione totale, inaudita. Bastano a Marco Menegoni le mani giunte e gli occhi socchiusi per trasfigurarsi in una *mater dolorosa* che poi si moltiplica in un coro, mentre la voce si fa mille voci su una tastiera liquida di pianto e cristallo, in una catabasi assoluta, dentro, sempre più dentro, finché diventa vero quel che il testo dice: non ci sono più lingue per dar voce al dolore.

Un testo di mille parole, prisma assoluto di pluristilismo, arriva, fatalmente, dantescamente, all'ineffabilità. *Ci arriva sulla pelle di attori incomparabili, che si fanno silenzio dopo essersi fatti parola. Dolce e terribile parola.* Come le *Baccanti* euripidee, si dice, provocarono nel pubblico del teatro di Dioniso svenimenti e aborti spontanei, anche qui un arcipelago di bellezza e terrore, di violenza e pena ci minaccia. Ci commuove, ci fa male, tanto è, come scrisse Shakespeare "*l'inganno dell'arte*". Ma lo spettacolo finisce: *davvero, uno spettacolo 'ladro di cuore'*.

HYSTRIO – n.4/2018

Anagoor, la parola tra poesia e oralità

Magnificat, L'italiano è ladro

di Giuseppe Liotta

Questi due spettacoli rappresentano una modalità particolare, minimale. perfino modulare di relazione feconda fra il lavoro sul testo e la sua restituzione scenica talmente inedita per la scena italiana da costituirsi come un modello neo sperimentale di riferimento per progetti dall'intento didattico, alimentato da una cultura speculativa e da una spinta etica di prim'ordine.

Paola Dallan offre la sua voce al breve poema *Magnificat* che Alda Merini volle stranamente dedicare ai suoi due nipoti per la loro prima comunione mettendo al centro dei suoi ispiratissimi

versi la figura di Maria fatta di materia e di luce, «carne di spirito e spirito di carne», stretta in questa dualità infinita «sprofondata nella Carne angelica dove non si nasce e non si muore se non con la resurrezione». Chiaramente ispirato al biblico Cantico dei cantici, diventa, nella versione recitante di Paola Dallon, un inno all'amore terreno, ma soprattutto alla sua insopprimibile istanza desiderante.

Fra il 1947 e la fine degli anni Cinquanta. Il giovane Pasolini lavora a *L'italiano è ladro* lungo poema sulla lingua italiana. La questione di fondo rimane quella del rapporto tra la forma scritta e quella parlata che, soprattutto in Italia, vive delle sue svariate forme dialettali, peraltro complicato da una scrittura in costante mutamento che, in quel periodo, si scontrava con l'affermazione dei nuovi linguaggi della modernità che tendevano a irrigidirla o a renderla elitaria. Lo spettacolo, attraverso le parole di Lisa Gasparotto, ricercatrice universitaria, illustra all'inizio vari passaggi di questo processo linguistico permanente. Ampio e complesso, nella sua genesi e nelle soluzioni, mai definitive, trovate. Gli attori, Luca Altavilla e Marco Menegoni, ne leggono poi le lunghe e difficili pagine scritte, restituendocene nella decisa drammaticità di parole perdute, preziosamente ritrovate.

plus.google.com - 14/09/2016

L'ITALIANO È LADRO

di Annalisa Solomon

"Mi accamperò ancora ai piedi delle Mura della città di Anagoor.

E ancora, ed ancora.

Perchè è da lì che una LINGUA Nuova, ho udito parlare, quella Lingua che ha dato voce eterna al lamento delle Madri senza più nessuna lingua, nessuna voce per urlare la miseria, la disperazione, l'orrore della morte per fame di chi nasce e muore servo, perchè l' ITALIANO è ladro.

Ho amato la ferocia della bestemmia cruda e viva e giusta, non contro Dio, non contro la Vita, la bestemmia contro il dio del padrone ladro che priva del futuro , già in fasce, il povero.

Perchè è più umano un " dio cane" , che ulula, guaisce, abbaia, perchè è più umano un "dio porco" che sgrufola e grunisce, perchè parla, in qualche modo risponde.

Perchè che lingua parli tu, dio, quel dio che il padrone prega e pregando quel dio giustifica il proprio non essere più uomo, ma ladro, morte, disperazione, pianto, sangue?

Dov' è quell' Amore fattosi uomo e carne povera, che prego invece io, bestemmiando il tuo, padrone ladro?

Dove sei, dio che ti bestemmio, dove sei?

Che nasco e muoio nudo,

i vestiti sono logori, e niente mi appartiene, neppure la vita, che è già decisa dai ladri, che mi rubano tutto, ancor prima di nascere, dove sei? Che ti urlo e ti bestemmio, dove sei?

Che lingua parli, tu?

Io bestemmio quel dio falso che il potere ha creato, perchè è più umano da porco, da cane!

Perchè chi SA e vive comunque della morte del povero, come fosse macchina, carne da soma, braccia per produrre, chi vive e gozzoviglia sul sopravvivere per lavorare, lavorare per sopravvivere, chi vive calpestando i corpi di chi mai può riposare, sentirsi al sicuro dalla fame che sbrana, dal

freddo che morde, mai , al sicuro dalla morte nei grembi, dalla morte dei bimbi, non ha un dio, non è un uomo, e li bestemmio tutti, mio dio che sei povero.

Grazie Anagor, perchè il " vostro " Pasolini mai udito prima ha scosso radici e cime, ha attraversato, in un crescendo voluto violento, di una violenza poetica e precisa, scarna e lucidissima, i secoli muti e impotenti e dato voce ad ogni grido taciuto di ogni Madre di ogni secolo, e lingua, e paese.

Le Madri tacevano, bestemmiavano i figli.

E Pasolini si fa padrone, non delega, non carica su altre spalle colpe e responsabilità ma accoglie su di sè la violenza degli ultimi, non strumentalizza, non si fa setta, ma, da solo, da individuo, colpisce sè stesso, perchè si sa privilegiato, perchè, soltanto fuori dalla miseria, la si può vedere, e cantare, ed urlare. Pasolini è onesto, e lo dice.

Pasolini si sa privilegiato, e borghese, si sa diverso, ma il suo sguardo, la sua voce, la sua anima, il suo cuore dona, sacrifica al povero, e ritorna da lui.

L' indipendenza del pensiero, la cristallina onestà intellettuale, la rara, rarissima capacità di portare crisi, critica, partendo da un' autoanalisi quasi spietata, di sè stesso. Questo è Pasolini, per me.

E la nuova Lingua parla,

coi nomi dei fiori e delle piante, perchè il sangue, l' anima dei morti per miseria è nei fiori, negli alberi, nel canto degli uccelli, nel mormorio delle acque, nelle voci e nei giochi della giovinezza, in tutto ciò che vive veramente.

Restituisce vita alla morte non pianta, non udità, di secoli di schiavitù sulla terra, sui campi, servi della gleba italiani mai visti, mai uditi, mai cantati prima, prima degli anni cinquanta, in questa nuova lingua che nasce dalla bestemmia e fa nascere fiori".

Il Sole 24Ore - 11/09/2016

L'ITALIANO È LADRO

di Renato Palazzi

"[...] Anche l'approccio degli Anagor a un poemetto di Pasolini, L'Italiano è ladro, è molto aguzzo e personale. L'allestimento spoglio - qualche neon, e i due attori in camicia e cravatta - fa pensare a un modo diretto, frontale di accostarsi a questi versi su un giovane contadino che, cresciuto col figlio dei padroni, scopre la rabbia di classe in un crescendo spinto fino alla bestemmia. Ma il regista Simone Deraï crea un percorso più complesso, in cui si stratificano le varie redazioni del poema e l'intervento di una studiosa, Lisa Gasparotto, che illustra la travagliata genesi dell'opera. Non è solo una puntigliosa chiosa accademica, ma è una parte dello spettacolo. È quasi la messa a punto di un modello di lettura pasoliniana dove la parola poetica - detta con lancinante adesione dai magnifici Luca Altavilla e Marco Menegoni - contiene in sé i germi del commento, dell'elaborazione teorica, che non attenua l'asprezza comunicativa del testo, ma la intensifica."

bassanonet.it - 04/09/2016

Con Anagoor "L'italiano è ladro" di PPP a viva voce

di Laura Vicenzi

"La Compagnia Anagoor ha concluso ieri sera, sabato 3 settembre, la rassegna B.Motion Teatro 2016 con lo spettacolo L'italiano è ladro, ospitato al CSC Garage Nardini.

L'omaggio confezionato ad arte da Anagoor, con la regia di Simone Derai, al testo omonimo di Pier Paolo Pasolini, è andato in scena in una sorta di salotto letterario in stile Rai-Cult, ricreato a somiglianza dei tanti messi in piedi ovunque in Italia per celebrare la cifra tonda del quarantennale dall'assassinio dello scrittore (Bologna, 1922 – Ostia, 1975).

A L'italiano è ladro, un poema in versi scritto in diverse lingue e dialetti – ora contenuto nel Meridiano Poesia (Tomo II) – Pasolini lavorò all'incirca dal 1947 al 1955, producendone diverse versioni e riscritture. Di mezzo a quegli anni

, una ferita mai rimarginata: lo scandalo dell'accusa per atti osceni subita nel 1949 (ci fu l'appello nel 1951 a Pordenone, con esito favorevole). Pasolini era allora un giovane maestro a Valvasone, l'imputazione lo costrinse alla fuga da Casarsa, in compagnia della madre: una tragedia familiare, personale, le delizie dell'amore, della giovinezza, della vita abortiti con dolore. Un dolore che resta scritto, che sorge come un'alba e che diventa politico, civile, la rabbia nera che arriva fino alla bestemmia.

È il Pasolini poeta che parla, percorrendo coi passi dei due ragazzi protagonisti, il figlio del padrone e il figlio del contadino, quella "lunga strada di sabbia", che più tardi, in un'invettiva nell'epigramma Alla mia nazione, definirà "terra di infanti, affamati, corrotti...". A dare voce ai versi di Pasolini Luca Altavilla e Marco Menegoni, in scena insieme a Lisa Gasparotto, ricercatrice in Scienze Linguistiche e Letterarie, a cui è stato affidato l'inserito con un puntuale ed esaustivo intervento critico su genesi ed evoluzione dell'opera. Ma come è giusto che sia, le parole dotte, l'analisi, la storia, seppure importanti, impallidiscono di fronte alla voce del poeta, e al suo lavoro infaticabile, colto, sulla parola che è messo in luce nello spettacolo. L'officina Pasolini, con tanto di sferragliare di ingranaggi mentali e odore di sudore, è la protagonista della creazione di Anagoor, sottotitolata "Una transizione imperfetta".

Non lascia indifferenti questo omaggio generoso alla poesia giovanile di Pasolini della Compagnia di Castelfranco: gran parte del pubblico li segue nell'immersione affascinato, qualcuno riemerge a metà e boccheggia. I versi scritti e riscritti da Pasolini, all'inizio letti e poi recitati nelle diverse versioni con passione, e dizione curata, dai due attori, hanno un crescendo, una potenza poetica dolorosa che schiaccia allo schienale della sedia; il saggio-viatico della ricercatrice che fa da intermezzo, che funge anch'esso da narrazione, è espresso con chiarezza, e richiede una quota non contrattabile di concentrazione.

Il teatro, tragico, è tutto nel testo illuminato dalle lucciole di Pasolini, nella restituzione del suo lavoro appassionato, con tanti j'accuse di ladrocinio e di tradimento alla terra dei padri".

Lingua morta e corpo vivo. Anagoor e L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini

Conversazione con Simone Derai

di Lisa Gasparotto

"La compagnia Anagoor, sempre attenta nelle sue creazioni all'indagine sulla lingua e alle molteplici rifrazioni del passato nel presente (si pensi a *Lingua Imperii* ma anche al più recente *Virgilio Brucia*), solca le impervie vie della poesia pasoliniana con una nuova produzione. La scelta ricade non a caso sull'*Italiano è ladro* di Pier Paolo Pasolini: un poemetto plurilingue, dalla marcata connotazione politica, a cui Pasolini lavora durante la fervida e per certi aspetti controversa stagione degli anni Cinquanta.

Lisa Gasparotto: Un po' per caso, qualche tempo fa, mi hai chiesto di consigliarti una lettura pasoliniana: ti ho subito suggerito *L'italiano è ladro*, un testo poco noto ma cruciale, secondo me, nell'ambito dell'esperienza letteraria ma anche politica e umana di Pasolini. Tu hai così scelto senza esitazione di accogliere quella proposta, realizzando il 2 novembre 2015 una prima mise en espace, con pochi amici ad assistere: «per ricordare», hai detto. In quella prima occasione la scelta fu quella di portare sulla scena la lettura integrale della cosiddetta *Redazione Falqui*, la redazione più lunga del testo (accessibile al lettore perché pubblicata postuma nel *Meridiano Mondadori*), e un mio intervento critico, per accompagnare e mediare quindi l'ascolto di questi versi. A te e a tutti noi (ma anche al pubblico amico presente) è parso subito evidente si potesse iniziare a lavorare a una lettura scenica. E così è stato. D'altro canto la struttura teatrale e drammaturgica dell'*Italiano è ladro*, sebbene nel non-finito, è piuttosto marcata. Cosa dunque ti ha colpito inizialmente di questo testo? Forse la matrice tragica dei cori o quel pianto, corale e quindi ancestrale, delle madri? O invece, la riflessione pasoliniana sulla lingua, quella lingua del potere e del dolore su cui anche voi vi soffermate nelle vostre creazioni?

Simone Derai: Sebbene la questione del pianto presente nel testo abbia rappresentato un magnete empatico, in realtà il primo aggancio è stata proprio la questione linguistica, a cui peraltro pare radicarsi il motore stesso del dolore. Nell'*Italiano è ladro* si traduce nell'incapacità di dire insieme il dolore e la causa del dolore, perché l'impossibilità di esprimersi e rivendicare la propria posizione e il proprio sentire genera una inaudita sofferenza. Il dolore entra in una sorta di moto vorticoso che non riesce a trovare arresto e che lo amplifica. Non è un caso che il coro delle madri proceda per spirali concentriche in discesa: una catàbasi, che è anche discesa nella storia, personale e collettiva. Siamo di fronte a una situazione tragica: è come se le madri generassero figli incapaci di produrre per sé la rivolta. Fino ad arrivare a una impossibilità di dire totale, a una effettiva paralisi delle lingue. La lingua è morta, e viene rappresentata nel testo da una regressione intrauterina: è da questa prigionia viscerale che nasce la rabbia furiosa delle cagne, moltitudine in cui si trasforma la singola madre del poema. C'è stato un aggancio immediato circa la questione linguistica, dicevo, anche per un interesse nei confronti di questa nostra lingua, del Nord-Est. Tutto questo ha senz'altro anche una radice personale, legata alla mia esperienza linguistica familiare ma che coinvolge forse l'intera nostra generazione e le successive: l'incompatibilità tra l'utilizzo della lingua e del dialetto che (com)porta una sorta di balbettio e di mutismo. Non so se questa cosa sia una condizione tipica e specifica del Nord-Est, una regione dove il discorso su lingua e identità, nel recente passato, ha comportato non poche deformazioni politiche. Ad ogni modo mi pare che nei versi dell'*Italiano è ladro* la questione identitaria sia molto presente: è un luogo della riflessione pasoliniana molto

scivoloso e pericoloso, su cui tuttavia vale la pena soffermarsi. In ogni caso, mi pare che i nuclei concettuali che questo testo mette in gioco siano molti e che riguardino i molteplici piani della sperimentazione e della riflessione pasoliniana. Anzitutto, è piuttosto immediato chiedersi come e se si possa definire, nell'ambito dei generi letterari, un testo come *L'italiano è ladro*. Quindi, per partire dal titolo, ci si chiede (e ti chiedo) chi è l'italiano, e che cosa ruba.

L. G.: La questione linguistica e quindi identitaria, di appartenenza, come dicevi, è centrale e, non a caso, è il perno attorno cui ruota la riflessione pasoliniana nei versi dell'*Italiano è ladro* e quindi anche nel diario in prosa che accompagna il testo. Si può affermare, semplificando, che Pasolini, qui, tenta di fare propria la condizione di povertà e disperazione dell'altro, di Dino, protagonista e dedicatario dell'*Italiano è ladro*, figura di tutti i giovani di una generazione «quella del '25 e '26-'27 con qualche imprecisione cronologica, di ragazzi poveri e sfortunati» (ItL, 865). Come Pasolini scrive, e che attraverso Dino vengono portati a un massimo di rappresentanza allegorica. Questa regressione nella condizione dell'altro vorrebbe diventare una sorta di redenzione collettiva dall'esclusione sociale: l'impossibilità di sentirsi parte di una comunità, e più estesamente di una patria, disorienta nel riconoscimento di sé e della propria identità, compromettendo anzitutto la tensione verso la propria crescita sociale e prima ancora individuale. Il che era vero soprattutto in quel contesto, contadino, del Friuli delle lotte dei braccianti. Non a caso sono tutti temi che erano stati già trattati nella raccolta plurilingue *Dov'è la mia patria*, del 1949, strettamente connessa alla genesi dei testi che compongono *L'italiano è ladro* (e lo dice Pasolini stesso, sempre nel diario: «ora tutti i motivi di *Dov'è la mia patria* sto rifondendoli in lingua nell'*Italiano è ladro*», ItL, 872). Va detto che il tema dell'identità, in quanto presa di coscienza del proprio io, e quindi affermazione e coscienza della propria individualità, è anche al centro della produzione diaristica pasoliniana degli immediati dintorni dell'*Italiano è ladro* ma anche delle poesie dell'*Usignolo della Chiesa cattolica*, specie del *Diario 1950*, dove figura non a caso una sezione dal titolo *L'identità*. In queste poesie il forte dissidio interiore del «piccolo poeta civile degli anni Cinquanta» (DM, 16), come Pasolini, amaramente, si autodefinisce poi, nel 1975, nella *Divina Mimesis*, e la strenua ricerca di una dialettica tra destino individuale e collettivo, mettono in evidenza in maniera piuttosto marcata il passaggio (autorale) dall'infanzia all'età adulta e la progressiva e conseguente presa di coscienza delle proprie contraddizioni. La connessione tra tutti questi testi è un imprescindibile passaggio per l'esegesi dell'opera pasoliniana, mi pare pacifico. Sfogliando le carte del suo laboratorio, ma anche solo le pagine del *Meridiano* dedicato alle poesie, si ha netta conferma di questo.

Che cos'è *L'italiano è ladro*, mi chiedevi. Una definizione di genere andrebbe discussa nel dettaglio (come ho tentato di fare altrove). Siamo di fronte a un testo che potrebbe essere un romanzo in versi ma non è solo questo, è anche una drammaturgia teatrale, per la presenza del coro, ma non è solo questo. Insomma, la questione relativa al genere rimane aperta. Lo definirei piuttosto, e per usare le parole di Pasolini stesso, «un documento del passaggio del pensiero», «un processo formale vivente» che unisce «la forma magmatica e la forma progressiva della realtà» (DM, 57), quasi come *La Divina Mimesis*, continuazione ideale della riflessione che prende forma nei versi dell'*Italiano è ladro*.

E qui vengo alla domanda successiva. *L'italiano* del titolo fa riferimento all'italiano nazionale, in quanto lingua nazionale. Quella lingua che nella *Divina Mimesis*, non a caso, viene definita come *Lingua dell'Odio*, proprio quando, nel VII canto, la guida (un Virgilio, che è il se stesso degli anni Cinquanta) conduce il poeta nella zona infernale del conformismo, dove la *Lingua dell'Odio* «si sbriciola in gola», dove non si vedono pene, «in senso figurativo, spettacolare e simbolico», dove «i conformisti piccolo-borghesi hanno compiuto peccati ben più atroci che quello di essere

conformisti» e dove «coloro che qui sono condannati, non sono dei piccolo borghesi se non per nascita, per definizione sociale ecc. In realtà, essi avevano, come si dice, gli strumenti necessari per conoscere il loro peccato: seppero come non essere conformisti e lo furono» (DM, 49-50). Dove Pasolini, in sostanza, colloca se stesso.

Questa lingua, l'italiano come lingua nazionale parlata, una lingua «fondata non più sull'italiano letterario né sull'italiano strumentale dialettalizzato, come lingua franca degli scambi commerciali e della prima industrializzazione, ma sull'italiano parlato nel Nord. Come lingua franca della seconda industrializzazione» (DM, 59), ruba, per dirla un po' alla grossa, la stratificazione culturale. Non a caso proprio nella nota n. 2 della Divina Mimesis Pasolini affronta, per l'ultima volta e in maniera definitiva, questo concetto, sebbene con le solite imprecisioni, sottolineando come La Divina Mimesis si presenti come «l'ultima opera scritta nell'italiano non-nazionale, l'italiano che serba viventi e allineate in una reale contemporaneità tutte le stratificazioni diacroniche della sua storia» (DM, 59). Non a caso nell'inferno pasoliniano si parla proprio questa lingua, un italiano caratterizzato da tutte le combinazioni storiche: «osmosi col latino (quello classico e quello medievale), incroci dialetto-latino, koiné-latino, lingua letteraria-latino, tecnolingua-koiné; poi ecc. ecc. – tutti gli incroci possibili, secondo le esigenze dei discorsi liberi indiretti dei vari personaggi, socialmente diversi» (DM, p. 59). A ben guardare si tratta della lingua che Pasolini utilizza (o tenta di restituire) proprio a partire dai versi dell'Italiano è ladro. Anzi oserei dire che L'italiano è ladro è l'unico luogo della sua opera dove si trova una concreta dimostrazione di quanto egli afferma nella Divina Mimesis. Il che dimostra con una certa evidenza come la riflessione pasoliniana sulla lingua attraversi di fatto tutta la sua opera a partire proprio da questi versi, in cui è forte e esplicito, direi, il senso politico della riflessione linguistica.

S. D.: Quando hai incontrato L'italiano è ladro? E cosa ti interessava del testo?

L. G.: Ho incontrato questo testo all'inizio del percorso formativo del dottorato, mentre cercavo di dare una direzione al mio progetto di ricerca, che riguardava appunto la stagione poetica pasoliniana a cavallo tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, vale a dire, semplificando ancora, il turno di tempo in cui si realizza nella biografia di Pasolini il passaggio dal Friuli a Roma. A ben guardare quel periodo, nel contesto della biografia (umana e letteraria) di Pasolini presenta i tratti di un vero e proprio rito di passaggio, nell'accezione proposta da Van Genep. Pasolini sembra infatti trovarsi, tra il 1949 e il 1950, in uno spazio che Van Genep chiama «soglia», e che la Woolf, in quel delizioso libretto che è la Lettera a un giovane poeta, fa corrispondere al periodo in cui «il giovane poeta apre le imposte». In sostanza, mi interessava indagare, allora, modi e forme con cui si realizza nella poesia pasoliniana il passaggio (anzitutto estetico e letterario) dai primi esiti poetici di matrice più strettamente lirica (dalle poesie della Meglio gioventù per intenderci), alla poesia di impianto più specificamente narrativo dell'inizio degli anni Cinquanta. Desideravo insomma entrare nel laboratorio pasoliniano e cercare di comprenderne le dinamiche. Il non-finito dell'Italiano è ladro – l'ultima volontà dell'autore è uno stralcio uscito nel 1955 su «Nuova corrente» –, mi è sembrato da subito rappresentare un elemento imprescindibile, di svolta, sia per lo sperimentalismo linguistico e formale, sia per il contesto in cui si inserisce (interno e esterno all'opera pasoliniana), sia per le implicazioni politiche che porta con sé. Inizialmente pensavo di poterne ricostruire la genesi, privilegiando quindi un lavoro filologico, ma mi sono accorta ben presto che lo stato delle carte non lo consentiva. Trattandosi inoltre di un non-finito ci sarebbe stata anzitutto da compiere la scelta di pubblicare o meno un testo mai considerato pubblicabile dal proprio autore e quindi quale tra le molteplici redazioni di cui si compone il poema e altre questioni troppo delicate e che da sola non avrei potuto valutare (per una serie di ragioni legate al diritto d'autore). Così ho deciso di studiarlo

da un punto di vista interpretativo, tenendo conto dei vari fenomeni linguistici, stilistici e formali e delle modalità con cui dialoga con l'opera pasoliniana e con la temperie, culturale e letteraria, con cui si trova a fare i conti.

A dirla tutta, ho sempre accarezzato, in tutto questo percorso di ricerca, il desiderio che prima poi qualcuno decidesse di metterlo in scena: per sentire quei versi, scritti nei diversi dialetti regionali del Nord Italia, ma anche in italiano antico, nel greco di Euripide, pronunciati da una voce capace di restituirne l'anima più riposta, ma anche per leggerne l'effetto sul pubblico, che forse per la prima volta viene a contatto con un testo poco noto, ma abbastanza familiare, di Pasolini.

E siete arrivati voi. Quindi, ti chiedo, come si interseca questo Pasolini con il lavoro creativo di Anagor? O meglio, quali sono i punti di tangenza di questa nuova creazione con il vostro stile, la vostra semantica e il vostro metodo di lavoro?

S. D.: L'italiano è ladro si configura per certi aspetti come la versione italiana di *Lingua Imperii*, dove la questione linguistica era un pretesto per indagare i metodi d'azione del potere, tenuto a giustificare la propria realtà, le proprie azioni. La lingua non è altro che la via prima per il dominio sul popolo. La lingua è la primissima espressione di questo esercizio, nella misura in cui assume una funzione di strumento attraverso il quale manipolare l'immaginario di una classe. In altre parole, Pasolini compie la stessa azione di Virgilio: consegnare a un destinatario ideale l'elaborazione di un orizzonte immaginifico attraverso l'elaborazione della lingua e per il tramite della poesia. Il poeta compie questo passaggio con tutte le buone intenzioni, ma è lacerato, bruciato nella creazione perché se nelle sue intenzioni intravediamo la volontà di (ri)vendicare, in modo temerario, per mezzo della lingua del potere, una voce per gli sfortunati, al tempo stesso, egli, consegnando a questa voce il potere pietrificante della lingua nazionale, rischia di imbavagliarla. Un laboratorio rimane non-finito anche per la difficoltà estrema di giungere alla corrispondenza armonica tra scelte stilistiche, quindi estetiche, e l'impianto ideologico. Nell'italiano è ladro si consuma in un tempo rapidissimo, in quel volo iniziale dalle Alpi all'Adriatico, la stessa discesa che Virgilio compie dal lirismo delle Bucoliche alla visione di un'Italia infernale e di un senso sociale della poesia, che caratterizza l'altra parte della sua opera. Allo stesso modo Pasolini, in quel suo proclamarsi, *après coup*, «piccolo poeta civile degli anni Cinquanta», nelle fasi di questo laboratorio approda all'assunzione di una responsabilità civile del fare poesia, attraverso l'emersione della propria coscienza politica.

L. G.: L'idea di lavorare su questo testo da un punto di vista drammaturgico e teatrale, di portarlo insomma sulla scena, nasce, appunto, da un confronto di punti di vista, sul piano letterario e quindi teatrale. E infatti la tua intenzione nelle scelte di regia che hai compiuto, mi pare sia stata quella di riprodurre una sorta di laboratorio, anzi due laboratori, intersecati e in dialogo tra loro: quello letterario di Pasolini (trattandosi di un testo non-finito) e insieme quello teatrale di Anagor.

S. D.: In realtà è l'intreccio di tre laboratori. Non solo quello teatrale di Anagor e quello di Pasolini ma anche quello relativo all'indagine critica, che è aperto e continua a interagire con le esigenze sceniche della *mise en espace*.

L. G.: Sì, certo. Possiamo dire allora che siamo di fronte a un esperimento in cui critica letteraria, letteratura, teatro e musica cercano un luogo di incontro non necessariamente armonico e non necessariamente concluso.

E per realizzare questo dialogo tra i due, anzi tre, laboratori hai scelto la forma della lettura scenica o mise en espace, in quanto precisa forma di espressione teatrale. La mise en espace, va specificato, è una ben definita forma teatrale, un genere insomma. Non è affatto uno spettacolo depotenziato e d'altro canto non si configura nemmeno come una messa in scena tradizionale, ma è una particolare forma espressiva. Non a caso la forma della lettura scenica permette di dare un particolare valore al testo, non essendo presenti molti degli elementi tipici di un vero e proprio spettacolo, quali la scenografia, i costumi, le azioni sceniche. Al centro c'è (quasi) solo il testo, la parola. A ben guardare la mise en espace è una forma di spettacolo direi democratica: di fatto il singolo spettatore è chiamato a partecipare con la propria immaginazione, grazie alla quale può figurarsi, da un personale punto di vista, l'ambientazione e l'azione scenica davanti a sé. Viene meno dunque qualsiasi tipo di imposizione dall'alto. Va poi rimarcata la forza della parola poetica, capace da sola di realizzare immagini mentali: il potere efrastico non è vincolato ai territori della retorica ma è nella natura stessa della lingua poetica. Ciascuno potrà in questo modo recepire, interpretare e infine crearsi un'idea, estetica e insieme politica, autonoma. La lettura scenica svolge così l'importante funzione di responsabilizzare lo spettatore, messo nelle condizioni di poter giudicare la validità dell'opera senza essere influenzato da scelte registiche che predeterminano lo sguardo. Anche se, a ben guardare, le scelte di regia qui ci sono e sono anche piuttosto nette, come appunto quella di optare per questa forma di rappresentazione e di inserire un intervento di critica letteraria, scelta quest'ultima assai rischiosa. Ecco, appunto, perché hai voluto a tutti i costi che ci fosse anche una presentazione critica del testo? E come dialoga in questa tua mise en espace con la performance d'attore?

S. D.: La questione performativa è sempre presente: essere antenne riceventi e trasmettenti che veicolano insieme pensiero e emozioni. La difficoltà è quella di non lasciare mai divise le due cose, il tentativo è quello di illuminare il razionale. In operazioni come questa in cui l'ascolto del testo diventa ascolto del suono, con un flusso di natura musicale, di impatto emotivo, di lavoro sull'irrazionale, non può mancare la visione chiara della sua impalcatura e del suo senso politico più riposto, più radicato. Il contributo critico non è lì per fare del momento teatrale un momento didattico, nell'accezione più immediata e semplicistica del termine, anzi rimane come tempo offerto per una riflessione intellettuale. Non è lì solo per fornire chiavi ma è la possibilità di far fare all'opera un altro salto. Non va dimenticato che quest'opera viaggia con un contributo critico a lato: L'italiano è ladro giunge infatti a noi con un diario in prosa che non solo ci racconta le fasi cruciali dell'elaborazione di questo testo non-finito, ma si configura anche nel suo portato metaletterario, in quanto riflessione sul lavoro in fieri per il proprio autore. Quindi nell'affrontare L'italiano è ladro non si può prescindere dal tenere conto del diario in prosa che lo accompagna, perché ci troviamo di fronte a un laboratorio di riflessione, in primis per il suo autore e quindi anche per chi lo avvicina, in questo caso per lo spettatore. Spostare l'attenzione sull'italiano è ladro è un po' come spostare l'attenzione sul principio del motore creativo. Pasolini, non letto attraverso il solito filtro dell'attaccamento a una fine straziante e dolorosissima, ma visto nella fase aurorale della sua formazione poetica, mette qui in atto una riflessione sulla poesia, sulla lingua, sull'arte, senza paura che questi aspetti diventino linguaggio di un'élite, ma tentando di superare questo pregiudizio. Allo stesso modo noi vorremmo tentare di percorrere questa stessa direzione, con la voglia di sperimentare, fiduciosi che il teatro possa ancora essere davvero un luogo libero, in cui la riflessione su ogni piano – stilistico, estetico, ideologico –, possa trovare spazio in modalità frontali. Non è un caso che tracce di questa modalità siano state teorizzate proprio da Pasolini nel suo Manifesto per un nuovo teatro".

teatro.persinsala.it -11.06.2016

L'ITALIANO È LADRO

di Maurizio Maravigna

[...] la compagnia di Castelfranco Veneto Anagoor per L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini, interpretato da Luca Altavilla e Marco Menegoni, ha scelto un luogo fortemente allusivo, che appartiene alla nuova Milano del 2000, la Casa della Memoria nel Quartiere di Porta Nuova. In uno spazio nuovo e asettico, con le pareti decorate con cemento a vista, il regista Simone Derai riscopre un poemetto pasoliniano di difficile reperibilità, L'italiano è ladro: ideato nel 1947 in Friuli ma riscritto a Roma fino alla seconda metà degli anni 50, dunque in parallelo a Ragazzi di vita. È la storia dell'amicizia tra due giovani, il figlio del padrone e il figlio del contadino (un po' come in Novecento di Bertolucci) in cui la demistificazione aggredisce gli ideali con cui l'Italia del boom economico ricostruiva se stessa. La soluzione registica è apparentemente antiteatrale: Luca Altavilla legge la prima redazione, una docente universitaria, Lisa Gasparotto, interviene a spiegare il significato storico dei versi, Marco Menegoni conclude con la redazione ultima del poemetto. Ma l'eccezionalità dei due interpreti, la loro scrupolosa pesatura di ogni sillaba, la rara capacità di fredda analisi e rovente fisicità della parola stessa hanno conferito a questo appuntamento un rilievo particolare. La poesia è infatti colta nel suo farsi, nel momento magmatico in cui un impasto linguistico di notevole ricchezza viene a luce e si trasforma. Bellissimo. [...]

saltinaria.it -20.05.2016

L'ITALIANO È LADRO

di Daniela Cohen

“STANZE è un progetto ideato e realizzato da Alberica Archinto e Rossella Tansini con la collaborazione di Teatro Alkaest, grafica e web di Jaya Cozzani, per sviluppare una diffusione del teatro verso situazioni di massima vicinanza tra chi recita e chi assiste. Al suo quinto anno, Stanze, esperienze di teatro d'appartamento finora svoltesi solo in case private e talvolta in alcune case-museo, ora cambia ed esplora altri spazi per realizzare nuovi incontri. Oltre alla qualità abitativa, questa volta i 'luoghi non teatrali' si arricchiscono, come accade con la proposta del 2 maggio che vede il progetto di Anagoor alla Casa della Memoria: una appassionata indagine su un complesso ambito della poesia pasoliniana, ovvero L'italiano è ladro. Testo poco noto di Pier Paolo Pasolini che ha avuto un lungo periodo di gestazione fra il 1947 e la seconda metà degli anni Cinquanta, è un poema scritto in diverse lingue o meglio dialetti, dalla forte connotazione politica, testimone significativo sia del clima culturale degli anni '50 che si apriva alla rappresentazione delle classi popolari, sia del particolare contesto dell'opera di Pasolini.

La Casa della Memoria, situata ai piedi del celebre Bosco Verticale in uno degli edifici più rappresentativi della zona di Porta Nuova, è stata restaurata e adibita a spazio pubblico lo scorso 25 aprile: l'edificio, progettato dallo studio Baukuh e vincitore di un concorso internazionale di architettura, è interamente rivestito di mattoni che compongono quadri rappresentativi della storia di Milano del dopoguerra. Il quartiere del fashion e della Milano che ripopola quartieri come questo, noto come 'L'Isola', è situato nei pressi della stazione Garibaldi e nella Casa della Memoria vi ha

sede un gruppo di associazioni che dedicano la loro attività a mantenere viva la memoria delle vittime di tutte le violenze di cui Milano è stata a sua volta vittima: dalle persecuzioni razziali naziste e fasciste, alle stragi politiche degli anni '70. Un fulcro per le attività culturali di ricerca e formazione sui temi legati alla storia più recente e spesso dolorosa della città. Ecco perché si è così fortemente voluto mettere in scena qui la prima.

La compagnia Anagoor che oggi presenta Pasolini nasce nel 2000 a Castelfranco Veneto su iniziativa di Simone Derai e Paola Dallan ai quali si aggiungeranno successivamente molti altri, creando un progetto di collettività. Danno voce ai versi di Pasolini Luca Altavilla e Marco Menegoni mentre a Lisa Gasparotto, ricercatrice in Scienze Linguistiche e Letterarie presso le Università di Udine e di Milano-Bicocca, è affidato, oltre a un'intensa lettura poetica, anche un importante intervento critico col racconto dell'evoluzione del laboratorio pasoliniano. La regia è curata da Simone Derai. I tre giovani e dall'aspetto forse poco pasoliniano, ovvero belli e puliti, ottengono invece un effetto direi catartico leggendo e interpretando molto intensamente e con perfetta dizione anche nei dialetti il senso desolante, urlato o sussurrato della poetica pasoliniana.

“Così ho aperto le imposte... ma cos'è il mondo? Il mio demone” scriveva nei ‘Ragazzi di vita’ del '55 e nel diario, perché di un diario si tratta, ‘L'italiano è ladro’ che serve al ‘Canzoniere popolare’ come esperimento per dimostrare quella che Pasolini chiamava ‘pratica regressiva’ ovvero un modo per usare il dialetto e far sì che il borghese trasferisse alla classe più povera e inespresa un linguaggio di narrazione in versi per raccontare il conflitto tra i proletari e i borghesi, cioè il conflitto di classe. Tutto il testo infatti è in terzine e in novenario, come i cori delle madri o i discorsi tra il figlio del padrone e il figlio del contadino, che ritroviamo in altri eccelsi poeti come Dante e Pascoli. Impariamo che il patrimonio lessicale con multilinguismo che include vari dialetti ed epoche storiche, comprese bestemmie spesso censurate ma importanti per via del valore ideologico, come polemica sociale che considera una intera classe sociale capace di bestemmia come si faceva tra figli e madri nei loro dialetti che però, proprio grazie a Pasolini, qui usano invece un linguaggio dei padri, con miscela di stili e mescolanza di versi e lingue. E' il “meraviglioso fallimento che porta al romanzo...”.

Il pubblico che ha affollato la piccola aula a disposizione ha applaudito molto a lungo, totalmente affascinato da questo esperimento che ci ha tenuti a poche decine di centimetri dai giovani monologhetti, straordinari e struggenti nel testo scelto, quasi mai sentito prima e davvero potente”.

Corriere.it - 10.05.2016

L'ITALIANO È LADRO

di Franco Cordelli

“Alla radice dell'eventuale malumore che si possa cogliere in ciò che segue c'è un equivoco. Tuttavia, non proprio di malumore si tratta. L'equivoco è il seguente. Sapevo da un messaggio ricevuto da Antonio Scurati che il 20 giugno andrà in scena al festival delle Colline Torinesi, uno spettacolo che il gruppo Anagoor ha allestito (o sta per allestire) dal suo romanzo Il sopravvissuto. Avevo telefonato a Scurati per dirgli che essere il 20 giugno a Torino per me sarebbe stato difficile. Altre date? Ma di fatto Scurati non ero riuscito a sentirlo. Ecco, allora, una nuova comunicazione: alla Casa della Memoria di Milano ci sono gli Anagoor. Proprio in quel giorno sono a Milano. Che fortunata coincidenza. Riprendo in mano Il sopravvissuto, leggo e vado.

Lo sconcerto (la delusione), entrando nella Casa della Memoria di via Confalonieri, nello scoprire che in programma non c'era per niente affatto Scurati fu, in effetti, fonte di malumore. Ma tale

sentimento prese realmente corpo nel constatare che in programma c'era Pasolini. Sì, proprio lui, l'autore che dall'anno scorso tutti ci propongono; l'autore che cerco di evitare con tutte le mie forze. Gli organizzatori, di fronte allo sconcerto, vogliono addolcire facendo notare che il testo proposto è raro, anzi rarissimo. Si tratta de L'italiano è ladro, un testo incompiuto, giovanile, che lo scrittore friulano scrisse e riscrisse — come più tardi, durante lo stesso spettacolo, illustrò Lisa Gasparotto. Ed eccoci allora in trenta-quaranta spettatori di fronte ai due interpreti, Luca Altavilla e Marco Menegoni. Sono vestiti allo stesso modo, pantaloni scuri, camicia bianca e cravatta. Comincia, davanti al leggio Luca Altavilla, ci legge e recita una pagina della prima versione dell'«inutile» testo pasoliniano. Se ne conoscono, dello stesso tipo (stessa atmosfera, stessa lingua ecc.), non pochi altri, ben più compiuti.

Dopo pochi minuti non si può non notare in se stessi la noia, il senso di superfluità, il volontarismo dell'operazione. Questo Pasolini lirico, che pone uno accanto (o di fronte) all'altro due ragazzi-amici, uno ricco e uno povero, e che abbandona la tentazione di una lotta di classe nell'incanto della natura, o viceversa abbandona per la lotta quell'incanto («l'Italia che sogna» — laddove a sognare è forse lui, e poi da ventenne) — questo Pasolini lo sappiamo a memoria. Ci sarebbe da perdere la pazienza se non fosse per la bravura dei due interpreti. Pure, la loro bravura è toccata da una sgradevole, narcolettica seriosità. Come si prendono sul serio Luca Altavilla e Marco Menegoni! Specialmente Marco Menegoni, che recita la sua parte alla perfezione, ma compunto, con le mani incrociate sul petto. Poi, a pensarci bene, non è tutto ciò almeno una molecola del lavoro di un gruppo che pure ammiriamo? Da una parte quella punta di didatticismo, che negli spettacoli precedenti era mascherata dagli elementi appunto spettacolari, per quanto minimi, e che qui è invece tutta allo scoperto. Dall'altra proprio la seriosità: prima Auschwitz, poi Virgilio, oggi Pasolini: preso, va da sé, agli albori, come uomo ingenuo e puro, quasi un santo. Sarebbe bello che il regista Simone Deraï arrivasse a sporcarsi, un giorno, almeno un poco, le mani”.

Il cittadino -05.05.2016

CON “L'ITALIANO È LADRO” È ANCORA PASOLINI A MILANO

di Fabio Francione

Ce n'era bisogno o forse no? Resta il fatto che come coda dell'imponente treno, talvolta ingolfato, che ha portato in ogni dove del bel paese il pensiero e l'arte di Pier Paolo Pasolini nel quarantennale del tragico assassinio, “L'italiano è ladro” (in prima assoluta alla Casa della Memoria di Milano) della compagnia Anagor ha chiuso il cerchio. Finché si vuole simbolico, ma che non fa sballare nuovamente i conti quando si tratta di maneggiare l'imponente lascito del poeta e regista friulano. Infatti su più piani, sociologico, politico, letterario, quasi fossero degli interpreti jazz - le cui improvvisazioni controllate sono affidate non al testo ma al commento di Lisa Gasparotto - la regia di Simone Deraï allestisce un raffinato laboratorio critico che però già scambio di prospettive, tra i due protagonisti Luca Altavilla e Marco Menegoni. Insomma, una sorta di ampia scatola sonora linguistica che smuove corpi e sentimenti passioni e dolori, ambizioni e rinunce di due giovani, il primo privilegiato e ricco, il secondo povero in canna. Ma anche indomite rabbie che Pasolini in tal modo restituiva al lettore, nell'addenda che aggiunse ad una delle redazioni de “L'italiano”, uscito mutilo e depurato su nuova corrente all'inizio degli anni '50 e incompiuto nel Meridiano poesia: “Chissà come suonano alle orecchie di un lettore queste oscenità (non parlo, dio me ne guardi, del lettore benpensante dell'Italia cretina); spero comunque che abbiano un buon accento friulano, emiliano, lombardo, o insomma, nostrano.”