

[Titolo](#) || Manifesto per un nuovo teatro  
[Autore](#) || Pier Paolo Pasolini  
[Pubblicato](#) || «Nuovi Argomenti», nuova serie, n° 9, gennaio-marzo 1968.  
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.  
[Numero pagine](#) || pag 1 di 7  
[Archivio](#) ||  
[Lingua](#) || ITA  
[DOI](#) ||

## **Manifesto per un nuovo teatro**

di *Pier Paolo Pasolini*

### **(Ai lettori)**

1) Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà mai essere il teatro che vi aspettate. Infatti, se vi aspettate un nuovo teatro, lo aspettate necessariamente nell'ambito delle idee che già avete; inoltre, una cosa che vi aspettate, in qualche modo c'è già.

Non c'è nessuno di voi che davanti a un testo o a uno spettacolo resista alla tentazione di dire: "Questo È TEATRO", oppure: "Questo NON È TEATRO" il che significa che voi avete già in testa, ben radicata, una idea del TEATRO. Ma le novità, anche totali, come ben sapete, non sono mai ideali, sono sempre concrete. Quindi la loro verità e la loro necessità sono meschine, seccanti e deludenti: o non si conoscono o si discutono riportandole alle vecchie abitudini.

Oggi, dunque, tutti voi vi aspettate un teatro nuovo, ma tutti ne avete già in testa un'idea, nata in seno al teatro vecchio. Queste note sono scritte sotto la forma di un manifesto, perché ciò che di nuovo esse esprimono si presenti dichiaratamente e magari anche autoritariamente come tale.

(In tutto il presente manifesto, Brecht non verrà mai nominato. Egli è stato l'ultimo uomo di teatro che ha potuto fare una rivoluzione teatrale all'interno del teatro stesso: e ciò perché ai suoi tempi l'ipotesi era che il teatro tradizionale esistesse [e infatti esisteva]. Ora, come vedremo attraverso i commi del presente manifesto, l'ipotesi è che il teatro tradizionale non esista più (o che stia cessando di esistere). Ai tempi di Brecht, si potevano dunque operare delle riforme, anche profonde, senza mettere in discussione il teatro: anzi, la finalità di tali riforme era di rendere il teatro autenticamente teatro. Oggi, invece, ciò che si mette in discussione è il teatro stesso: la finalità di questo manifesto è dunque, paradossalmente, la seguente: il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è. Comunque questo è certo che i tempi di Brecht sono finiti per sempre).

### **(Chi saranno i destinatari del nuovo teatro)**

2) I destinatari del nuovo teatro non saranno i borghesi che formano generalmente il pubblico teatrale: ma saranno invece i gruppi avanzati della borghesia.

Queste tre righe, del tutto degne dello stile di un verbale, sono il primo proposito rivoluzionario di questo manifesto. Esse significano infatti che l'autore di un testo teatrale non scriverà più per il pubblico che è sempre stato, per definizione, il pubblico teatrale; che va a teatro per divertirsi, e che qualche volta vi è scandalizzato.

I destinatari del nuovo teatro non saranno né divertiti né scandalizzati dal nuovo teatro, perché essi, appartenendo ai gruppi avanzati della borghesia, sono in tutto pari all'autore dei testi.

3) Una signora che frequenta i teatri cittadini, e non manca mai alle principali "prime" di Strehler, di Visconti o di Zeffirelli, è vivamente consigliata a non presentarsi alle rappresentazioni del nuovo teatro. O, se con la sua simbolica, patetica, pelliccia di visone, si presenterà, troverà all'ingresso un cartello su cui c'è scritto che le signore con la pelliccia di visone sono tenute a pagare il biglietto trenta volte più del suo costo normale (che sarà bassissimo). In tale cartello, al contrario, ci sarà scritto che i fascisti (purché inferiori ai venticinque anni) avranno l'ingresso gratuito. E, inoltre, vi si leggerà una preghiera: di non applaudire: i fischi e le disapprovazioni saranno naturalmente ammessi, ma, al posto degli eventuali applausi sarà richiesta da parte dello spettatore quella fiducia quasi mistica nella democrazia che consente un dialogo, totalmente disinteressato e idealistico, sui problemi posti o dibattuti (a canone sospeso!) dal testo.

4) Per gruppi avanzati della borghesia intendiamo le poche migliaia di intellettuali di ogni città il cui interesse culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma reale.

5) Oggettivamente, essi sono costituiti nella massima parte da quelli che si definiscono dei "progressisti di sinistra" (compresi quei cattolici che tendono costituire in Italia una Nuova Sinistra): la minoranza di tali gruppi è formata dalle élites sopravvissute del laicismo liberale crociano e dai radicali. Naturalmente, questo elenco è, e vuole essere, schematico e terroristico.

6) Il nuovo teatro non è dunque né teatro accademico (1) né un teatro d'avanguardia (2).

Non si inserisce in una tradizione ma nemmeno la consta. Semplicemente la ignora e la scavalca una volta per sempre.

### **(Il teatro di parola)**

7) Il nuovo teatro si vuole definire, sia pur banalmente e in stile da verbale, "teatro di parola".

La sua incompatibilità sia col teatro tradizionale sia con ogni tipo di contestazione al teatro tradizionale, è dunque contenuta in questa sua autodefinizione.

Esso non nasconde (3) di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera

Titolo || Manifesto per un nuovo teatro  
Autore || Pier Paolo Pasolini  
Pubblicato || «Nuovi Argomenti», nuova serie, n° 9, gennaio-marzo 1968.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 2 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

tradizione moderna del teatro rinascimentale e di Shakespeare.

8) Venite ad assistere alle rappresentazioni del "teatro di parola" con l'idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro).

### **(A cosa si oppone il teatro di parola)**

9) Tutto il teatro esistente si può dividere in due tipi: questi due tipi di teatro si possono definire - secondo una terminologia seria - in diversi modi, per esempio: teatro tradizionale e teatro d'avanguardia; teatro borghese e teatro antiborghese; teatro ufficiale e teatro di contestazione; teatro accademico e teatro dell'*underground*, ecc. ecc. Ma a queste definizioni serie noi preferiamo due definizioni vivaci, ossia: a) teatro della chiacchiera (accettando dunque la brillante definizione di Moravia), b) teatro del Gesto e dell'Urlo.

Per intenderci subito: il teatro della chiacchiera è il teatro in cui la chiacchiera, appunto, sostituisce la Parola (per esempio, anziché dire, senza humour, senza senso del ridicolo e senza buona educazione, "Vorrei morire", si dice amaramente "Buona sera"); il teatro del Gesto o dell'Urlo, è il teatro dove la parola è completamente dissacrata, anzi distrutta, in favore della presenza fisica pura (cfr. più avanti).

10) Il nuovo teatro si definisce di "Parola" per opporsi quindi:

I) al teatro della Chiacchiera, che implica una ricostruzione ambientale e una struttura spettacolare naturalistiche, senza cui:

a) gli avvenimenti (omicidi, furti, balletti, baci, abbracci e controcene) sarebbero irrepresentabili;

b) dire "Buona notte" anziché "Vorrei morire" non avrebbe senso perché vi mancherebbero le atmosfere della realtà quotidiana.

II) Per opporsi al teatro del Gesto o dell'Urlo, che contesta il primo radendone al suolo le strutture naturalistiche e sconsacrandone i testi: ma di cui non può abolire il dato fondamentale, cioè l'*azione scenica* (che esso porta, anzi, all'esaltazione). Da questa doppia opposizione deriva una delle caratteristiche fondamentali del "teatro di parola": ossia (come nel teatro ateniese) la *mancaza quasi totale dell'azione scenica*.

La mancanza di azione scenica implica naturalmente la scomparsa quasi totale della messinscena - luci, scenografia, costumi ecc.: tutto sarà ridotto all'indispensabile (poiché, come vedremo, il nostro nuovo teatro non potrà non continuare ad essere una forma, sia pure mai sperimentata, di RITO. E quindi un accendersi o uno spegnersi di luci, a indicare l'inizio o la fine della rappresentazione, non potrà mai sussistere).

11) Sia il teatro della Chiacchiera (4) che il teatro del Gesto o dell'Urlo (5) sono due prodotti di una stessa civiltà borghese. Essi hanno in comune l'odio e la Parola.

Il primo è un rituale dove la borghesia si rispecchia, più o meno idealizzandosi, comunque sempre riconoscendosi.

Il secondo è un rituale in cui la borghesia (ripristinando attraverso la propria cultura antiborghese la purezza di un teatro religioso), da una parte si riconosce in quanto produttrice dello stesso (per ragioni culturali), dall'altra prova il piacere della provocazione, della condanna e dello scandalo (attraverso cui, infine, non ottiene che la conferma delle proprie convinzioni).

12) Esso (il teatro del Gesto o dell'Urlo) è il prodotto dunque dell'anticultura borghese (6) che si pone in polemica con la borghesia, usando contro di essa lo stesso processo, distruttivo, crudele e dissociato, che è stato usato (unendo alla follia la pratica) da Hitler, nei campi di concentramento e di sterminio.

13) Se, sia il teatro del Gesto o dell'Urlo, che il nostro teatro di Parola, sono ambedue prodotti di gruppi culturali antiborghesi della borghesia, in che cosa consiste la differenza tra loro?

Eccola: mentre il teatro del Gesto o dell'Urlo ha come destinataria - magari assente - la borghesia da scandalizzare (senza la quale esso sarebbe inconcepibile, come Hitler senza di Ebrei, i Polacchi, gli Zingari e gli Omossessuali), il teatro di Parola, al contrario, *ha come destinatari gli stessi gruppi culturali avanzati da cui è prodotto*.

14) Il teatro del Gesto o dell'Urlo - nella clandestinità dell'*underground* - ricerca coi suoi destinatari una complicità di lotta o una forma comune di ascesi: esso dunque tutto sommato, non rappresenta, per i gruppi avanzati che lo producono e lo fruiscono come destinatari, che una *conferma*, rituale, delle proprie convinzioni antiborghesi: la stessa conferma rituale che rappresenta il teatro tradizionale per il pubblico medio e normale con le proprie convinzioni borghesi.

Al contrario, negli spettacoli del teatro di Parola, se pure si avranno molte conferme e verifiche (non per nulla autori e destinatari appartengono alla stessa cerchia culturale e ideologica) ci sarà soprattutto uno scambio di opinioni e di idee, in un rapporto molto più critico che rituale (7).

### **(Destinatari e spettatori)**

15) Sarà possibile una coincidenza, pratica, tra destinatari e spettatori?

Noi crediamo che ormai in Italia, i gruppi culturali avanzati della borghesia possano formare anche numericamente un pubblico, producendo quindi praticamente un proprio teatro: il teatro di Parola viene a costituire dunque, nel rapporto tra

Titolo || Manifesto per un nuovo teatro  
Autore || Pier Paolo Pasolini  
Pubblicato || «Nuovi Argomenti», nuova serie, n° 9, gennaio-marzo 1968.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 3 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

autore e spettatore, un fatto del tutto nuovo nella storia del teatro.

E ciò per le seguenti ragioni:

a) il teatro di Parola è - come abbiamo visto - un teatro reso possibile, richiesto e fruito nella cerchia strettamente culturale dei gruppi avanzati di una borghesia.

b) esso rappresenta, di conseguenza, l'unica strada per la rinascita del teatro in una nazione in cui la borghesia è incapace di produrre un teatro che non sia provinciale e accademico, e la cui classe operaia è assolutamente estranea a questo problema (e quindi la sua possibilità di produrre nel proprio ambito un teatro è soltanto teorica: teorica e *retorica*, come dimostrano tutti i tentativi di "teatro popolare" che ha cercato di raggiungere direttamente la classe operaia).

c) il teatro di Parola - che, come abbiamo visto, scavalca ogni possibile rapporto con la borghesia, e si rivolge solo ai gruppi culturali avanzati - è il solo che possa raggiungere, non per partito preso o retorica, ma realisticamente, la classe operaia. *Essa è infatti unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati.* È questa una nozione tradizionale e ineliminabile dell'ideologia marxista e su cui sia gli eretici che gli ortodossi non possono non essere d'accordo, come su un fatto naturale.

16) Non fraintendete. Non è un operaismo dogmatico, stalinista, togliattiano, o comunque conformista, che viene qui rievocato.

Viene rievocata piuttosto la grande illusione di Majakowsky, di Esenin, e degli altri commoventi e grandi giovani che hanno operato con loro in quel tempo. Ad essi è idealmente dedicato il nostro nuovo teatro. Niente operaismo ufficiale, dunque: anche se il teatro di Parola andrà coi suoi testi (*senza scene, costumi, musicchette, magnetofoni e mimica*) nelle fabbriche e nei circoli culturali comunisti, magari in stanzoni con le bandiere rosse del '45.

17) Leggete i precedenti commi 15 e 16 come i commi fondamentali del presente manifesto.

18) Il teatro di Parola, che attraverso questo manifesto si va definendo, è dunque anche una impresa pratica.

19) Non è escluso che il teatro di Parola esperimenti anche degli spettacoli esplicitamente dedicati a destinatari operai: ma ciò, appunto, in via sperimentale, perché il solo modo giusto per implicare la presenza operaia in tale teatro, è quello indicato al punto C del comma 15.

20) I programmi del teatro di Parola - costituito in impresa o iniziativa - non avranno perciò un ritmo normale. Non ci saranno anteprime, prime o repliche. Si prepareranno due o tre rappresentazioni alla volta, che verranno date contemporaneamente nella sede propria del teatro, e nei luoghi (fabbriche, scuole, circoli culturali) dove i gruppi culturali avanzati, cui il teatro di Parola si rivolge, hanno la loro sede.

#### **(Parentesi linguistica: la lingua)**

21) Che lingua parlano questi "gruppi culturali avanzati" della borghesia? Parlano - come ormai quasi tutta la borghesia - l'italiano, cioè una lingua convenzionale, la cui convenzionalità però, non si è fatta "da sola", per un naturale accumularsi di luoghi comuni fonologici: ossia per tradizione storica, politica, burocratica, militare, scolastica e scientifica, oltre che letteraria. La convenzionalità dell'italiano è stata stabilita in un dato momento, astratto (mettiamo il 1870) e dall'altro (prima dalle corti, su un piano esclusivamente letterario e in piccola parte diplomatico, poi dai piemontesi e dalla prima borghesia risorgimentale, sul piano statale).

Dal punto di vista della lingua scritta, tale imposizione autoritaria può apparire anche inevitabile, seppure artificiale e puramente pratica. Infatti si è avuta una indubbia omologazione dell'*italiano scritto* in tutta la nazione (geograficamente e socialmente). Ma per l'italiano orale l'accettazione dell'imposizione nazionalistica e della necessità pratica, è stata semplicemente impossibile. Nessuno del resto può essere insensibile al ridicolo della pretesa che una lingua *soltanto letteraria*, venga imposta attraverso norme fonetiche artificiali e dotte, a un popolo di analfabeti (nel 1870 gli analfabeti erano più del novanta per cento della popolazione). Ed è comunque oggi un fatto che se un italiano scrive una frase la scrive allo stesso modo in qualsiasi punto geografico o a qualsiasi livello sociale della nazione, ma se la dice la dice in un modo diverso da quello di qualsiasi altro italiano.

#### **(Parentesi linguistica: la convenzionalità della lingua orale e la convenzionalità della dizione teatrale)**

22) Il teatro tradizionale ha accettato questa convenzionalità dell'italiano orale, emanata, per così dire, per editto. Ha accettato, cioè, un italiano che non esiste. Su tale convenzionalità, ossia sul nulla, sull'inesistente, sul morto, essa ha fondato la convenzionalità della dizione. Il risultato è ripugnante. Soprattutto quando il teatro puramente accademico si presenta sotto la specie più "moderna" del teatro della Chiacchiera. Per esempio il "Buona sera" che nel nostro esempio sostituisce il "Vorrei morire" che non si dice, ha, nella reale vita dell'italiano orale, tanti aspetti fonetici quanti sono i gruppi reali d'italiani che lo pronunciano. Ma in teatro ha una sola pronuncia (usata unicamente nella dizione degli attori). In teatro dunque si pretende di "chiacchierare" in un italiano in cui in realtà nessuno chiacchiera (nemmeno a Firenze) (8).

23) Quanto al teatro di contestazione (che qui chiamiamo del Gesto o dell'Urlo) il problema della lingua orale o non si

Titolo || Manifesto per un nuovo teatro  
Autore || Pier Paolo Pasolini  
Pubblicato || «Nuovi Argomenti», nuova serie, n° 9, gennaio-marzo 1968.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 4 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

pone, o si pone solo come problema secondario. In tale teatro, infatti, la parola integra, in posizione ancillare, la presenza fisica. E adempie, poi, questo suo ufficio, generalmente, attraverso una semplice contraffazione dissacrante - tende cioè ad imitare il gesto, e a essere quindi pregrammaticale, fino a farsi, appunto, interiettiva: gemito, versaccio o urlo. Quando semplicemente non si limiti a fare la caricatura della convenzionalità teatrale (fondata sulla convenzionalità impossibile dell'italiano orale).

24) Il teatro della Chiacchiera, avrebbe in Italia uno strumento ideale: il dialetto e la *koinè* dialettizzata (9). Ma esso non usa tale strumento in parte per ragioni pratiche, in parte per provincialismo, in parte per incolto estetismo, in parte per servilismo verso la tendenza nazionalistica dei suoi destinatari.

### (Parentesi linguistica: Il teatro di Parola e l'italiano orale)

25) Il teatro di Parola esclude tuttavia, nella sua autodefinizione, il dialetto e la *koinè* dialettizzata. O, se li include, li include in via eccezionale e in una accezione tragica che li pone a livello della lingua colta.

26) Il teatro di Parola, quindi, prodotto e fruito dai gruppi avanzati della nazione, non può che accettare di scrivere dei testi in quella lingua convenzionale che è l'italiano scritto e letto (e solo saltuariamente assumere i dialetti, *puramente orali*, al livello della lingue scritte e lette).

27) Naturalmente il teatro di Parola deve accettare anche la convenzionalità dell'italiano orale: dal momento che i suoi testi sono scritti anche per essere rappresentati, ossia, nella fattispecie, e per definizione, *detti*.

28) Si tratta evidentemente di una contraddizione: a) poiché in questo caso specifico (ed essenziale) il teatro di Parola si comporta proprio come il più abietto teatro borghese, accettando una convenzionalità che non esiste: ossia l'unità di un italiano orale che nessun italiano reale parla; b) perché mentre il teatro di Parola, vuol scavalcare la borghesia, rivolgendosi ad altri destinatari (intellettuali e operai), nel tempo stesso eccolo che accetta di essere avviluppato alla borghesia: perché solo attraverso lo sviluppo dell'attuale società borghese, è pensabile che si possano riempire le "tappe vuote" della formazione di una convenzionalità fonetica - storica - dell'italiano, e raggiungere quell'unità di lingua orale che ora è astratta e autoritaria.

29) Come risolvere questa contraddizione? Prima di tutto, evitando ogni purismo di pronuncia. L'italiano orale dei testi del teatro di Parola deve essere omologato fino al punto in cui resta reale: ossia fino al limite tra la dialettizzazione e il canone pseudo-fiorentino, senza mai superarlo.

30) Perché tale convenzionalità linguistica teatrale fondata su una convenzionalità fonetica (cioè l'italiano dei sessanta milioni di eccezioni fonetiche) non divenga una nuova accademia, è sufficiente: a) avere continuamente coscienza del problema; (10) b) restare fedeli ai principi del teatro di Parola: *ossia a un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica*, sul piano più democratico e razionale possibile: quindi a un teatro attento soprattutto al significato e al senso, ed escludente ogni formalismo, che, sul piano orale, vuol dire compiacimento ed estetismo fonetico.

31) Tutto ciò richiede la fondazione di una vera e propria scuola di rieducazione linguistica; che ponga le basi della recitazione del teatro di Parola: una recitazione il cui oggetto diretto non sia la lingua, ma il significato delle parole e il senso dell'opera.

Uno sforzo totale, insieme di acume critico e di sincerità, che comporta una revisione completa dell'idea di sé che ha l'attore.

### (I due tipi esistenti di attore)

32) Che cos'è il teatro? "IL TEATRO È IL TEATRO". Questa è la risposta di tutti, oggi: il teatro è dunque oggi inteso come "qualcosa" o meglio "qualcos'altro" che si può spiegare solo con se stesso, e che può essere intuito solo carismaticamente.

L'attore (11) è la prima vittima di questa specie di misticismo teatrale, che fa di lui spesso un personaggio ignorante, presuntuoso e ridicolo.

33) Ma, come abbiamo visto, il teatro di oggi è di due tipi: il teatro borghese e il teatro borghese antiborghese. Sono di due tipi, quindi, anche gli attori. Osserviamo prima gli attori del teatro borghese.

Il teatro borghese trova la sua giustificazione (non in quanto testo ma in quanto spettacolo) nella vita di società: è un fasto della gente ricca e perbene, che ha anche il privilegio della cultura (12).

Ora, un simile teatro è in crisi: perciò è costretto a prendere coscienza della sua condizione, a riconoscere le ragioni che lo respingono dal centro di una vita di società ai margini, come qualcosa di superato e di sopravvivevole.

Una diagnosi che non gli è stata difficile: il teatro tradizionale ha ben presto capito che un nuovo tipo di società, immensamente appiattita e allargata, le masse piccolo borghesi, lo hanno sostituito con due tipi di avvenimenti sociali molto più adatti e moderni: il cinema e la televisione. Non gli è stato neanche difficile capire che qualcosa di irreversibile è accaduto nella storia del teatro: il *demos* ateniese e le *élites* del vecchio capitalismo sono dei remoti ricordi. I tempi di Brecht sono finiti per sempre!

Titolo || Manifesto per un nuovo teatro  
Autore || Pier Paolo Pasolini  
Pubblicato || «Nuovi Argomenti», nuova serie, n° 9, gennaio-marzo 1968.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 5 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

Il teatro tradizionale è dunque venuto a trovarsi in uno stato di deperimento storico, che gli ha creato intorno, da una parte, un'atmosfera di conservazione miope quanto accanita, e dall'altra un'aria di rimpianto e di speranze infondate. Anche questo è un fatto che il teatro tradizionale ha saputo (più o meno confusamente) diagnosticare.

Ciò che il teatro tradizionale non ha saputo diagnosticare neppure fino a un primo barlume di coscienza è ciò che esso è. Esso si definisce teatro e basta. Anche il più sciatto e mestierante degli attori, davanti al più vecchio e spelacchiato dei pubblici borghesi, sente vagamente di non partecipare più a un avvenimento sociale, trionfante e del tutto giustificato, e perciò spiega la sua presenza e la sua prestazione (così poco richiesta) come un atto mistico: una "messa teatrale", in cui il teatro appare in tutta una luce così abbagliante da accecare completamente: infatti, come tutti i falsi sentimenti, esso produce una coscienza intransigente, demagogica e quasi terroristica, della propria verità.

34) Vediamo ora il secondo tipo di attore, quello del teatro borghese antiborghese, del Gesto o dell'Urlo. Tale teatro ha, come abbiamo già visto, le seguenti caratteristiche: a) si rivolge a destinatari borghesi colti coinvolgendoli nella propria scatenata e ambigua protesta antiborghese; b) cerca le sedi dove dare i propri spettacoli fuori dalle sedi ufficiali; c) rifiuta la parola, e dunque le lingue delle classi dirigenti nazionali, in favore di una parola contraffatta e diabolica o del puro e semplice gesto, provocatorio, scandaloso, incomprensibile, osceno, rituale.

Qual è la ragione di tutto questo? La ragione di tutto questo è una diagnosi inesatta ma ugualmente efficace di ciò che è diventato, o semplicemente, è, il teatro. E cioè? IL TEATRO È IL TEATRO, ancora. Ma mentre per il teatro borghese questa non è che una tautologia che implica un ridicolo e tronfio misticismo, per il teatro antiborghese questa è una vera e propria - e cosciente - definizione della sacralità del teatro.

Tale sacralità del teatro si fonda sulla ideologia della rinascita di un teatro primitivo, originario, compiuto come rito propiziatorio o meglio, orgiastico (13). Si tratta di un'operazione tipica della cultura moderna: per cui una forma di religione cristallizza l'irrazionalità del formalismo in qualcosa che nasce come inautentico (ossia per estetismo) e diviene autentico (ossia un vero e proprio tipo di vita come pragma fuori e contro la pratica) (14).

Ora in alcuni casi, tale religiosità arcaica ripristinata per rabbia contro il laicismo cretino della civiltà dei consumi, finisce appunto col diventare una forma di autentica religiosità moderna (che non ha nulla a che fare con gli antichi contadini, e molto invece con la moderna organizzazione industriale della vita). Si pensi, a proposito del Living Theatre, alla collegialità quasi da ordine monacale, al "gruppo" che costituisce i gruppi tradizionali come la famiglia, ecc., alla droga come protesta, al *dropping out* o autoesclusione, però come forma di violenza, almeno gestuale e verbale, e insomma allo spettacolo quasi come un caso di sedizione, o, - così oggi usa dire - di guerriglia.

Nella maggior parte dei casi però una simile concezione del teatro, *finisce con l'essere la stessa tautologia del teatro borghese*, obbedendo alle stesse inevitabili regole (15). La religione, cioè, da forma di vita che si realizza nel teatro, diviene semplicemente "la religione del teatro". E da tale genericità culturale, da tal estetismo di second'ordine, l'attore in gramaglie è drogato, è reso ridicolo come l'attore integrato, in doppio petto, che lavora anche per la televisione.

### **(L'attore del teatro di Parola)**

35) Sarà dunque necessario che l'attore del "teatro di Parola", in quanto attore, cambi natura: non dovrà più sentirsi, fisicamente, portatore di un verbo che trascenda la cultura in una idea sacrale del teatro: ma dovrà semplicemente essere un *uomo di cultura*.

Egli non dovrà più, dunque, fondare la sua abilità sul fascino personale (teatro borghese) o su una specie di forza isterica e medianica (teatro antiborghese) sfruttando demagogicamente il desiderio di spettacolo dello spettatore (teatro borghese), o prevaricando lo spettatore attraverso l'imposizione implicita del farlo partecipare a un rito sacrale (teatro antiborghese). Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo (16). E non essere dunque interprete in quanto portatore di un messaggio (il Teatro!) che trascende il testo: ma essere veicolo vivente del testo stesso.

Egli dovrà rendersi trasparente sul pensiero: e sarà tanto più bravo quanto più, sentendolo dire il testo, lo spettatore capirà che egli ha capito.

### **(Il "rito" teatrale)**

36) Il teatro è comunque, in ogni caso, in ogni tempo e in ogni luogo, un RITO.

37) Semiologicamente il teatro è un sistema di segni i cui segni, non simbolici ma iconici, viventi, sono gli stessi segni della realtà. Il teatro rappresenta un corpo un oggetto per mezzo di un oggetto, un'azione per mezzo di una azione.

Naturalmente il sistema di segni del teatro ha dei suoi codici particolari, a *livello estetico*. Ma a *livello puramente semiologico* esso non si differenzia (come il cinema) dal sistema di segni della realtà.

L'archetipo semiologico del teatro è dunque lo spettacolo che si svolge ogni giorno davanti ai nostri occhi e alla portata delle nostre orecchie, per strada, in casa, nei ritrovi pubblici, ecc. In tal senso la realtà sociale è una rappresentazione che non è priva del tutto della coscienza di esserlo, e ha dunque i suoi codici (regole di buona educazione, di comportamento, tecniche

Titolo || Manifesto per un nuovo teatro  
Autore || Pier Paolo Pasolini  
Pubblicato || «Nuovi Argomenti», nuova serie, n° 9, gennaio-marzo 1968.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 6 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

corporali, ecc.): in una parola essa non è priva del tutto della coscienza della propria ritualità.

Il rito archetipo del teatro è dunque un RITO NATURALE.

38) Idealmente, il primo teatro che si distingue dal teatro della vita, è di carattere religioso: cronologicamente tale nascita di un teatro come "mistero" non è databile. Ma essa si ripete in tutte le situazioni storiche, o meglio, preistoriche, analoghe. In tutte le "età delle origini" e in tutte le "età oscure" o medioevi. Il primo rito del teatro, come propiziazione, scongiuro, mistero, orgia, danza magica ecc. ecc. è dunque un RITO RELIGIOSO.

39) La democrazia ateniese ha inventato il più grande teatro del mondo - in versi -, istituendolo come RITO POLITICO.

40) La borghesia - insieme alla sua prima rivoluzione, la rivoluzione protestante - ha creato invece un nuovo tipo di teatro (la cui storia comincia forse col teatro dell'arte, ma certamente col teatro elisabettiano e il teatro del periodo d'oro spagnolo, e giunge fino a noi). Nel teatro inventato dalla borghesia (subito realistico, ironico, avventuroso, d'evasione, e, come diremmo oggi qualunquista - anche se si tratta di Shakespeare o di Calderón), la borghesia celebra il più alto dei suoi fasti mondani - che è anche poeticamente sublime, almeno fino a Cekov, cioè fino alla seconda rivoluzione borghese, quella liberale. Il teatro della borghesia, è dunque un RITO SOCIALE.

41) Col declino della "grandezza rivoluzionaria" della borghesia (a meno che - forse giustamente - non si voglia considerare "grande" la sua terza rivoluzione, quella tecnologica), è declinata anche la grandezza di quel RITO SOCIALE che è stato il suo teatro. Sicché se da una parte tale rito sociale sopravvive, a cura dello spirito conservatore borghese, dall'altra parte esso sta acquistando una coscienza nuova della propria ritualità. Coscienza che sembra essere del tutto acquisita - come abbiamo visto - dal teatro borghese antiborghese, che infuriando contro il teatro ufficiale della borghesia e la borghesia stessa, prende di mira soprattutto la sua ufficialità, il suo *establishment*, ossia la sua mancanza di religione. Il teatro dell'*underground* - come abbiamo detto - cerca di recuperare le origini religiose del teatro, come mistero orgiastico e violenza psicagogica: tuttavia in una simile operazione, l'estetismo non filtrato dalla cultura, fa sì che il reale contenuto in tale religione sia il teatro stesso, così come il mito della forma è il contenuto di ogni formalismo. Non si può dire che la religione violenta, sacrilega, oscena, dissacrante-consacrante del teatro del Gesto o dell'Urlo, sia priva di contenuto e inautentica, perché è riempita talvolta da un'autentica religione del teatro.

Il rito di tale teatro è dunque un RITO TEATRALE.

### (Il teatro di Parola e il rito)

42) *Il teatro di Parola non riconosce come proprio nessuno dei riti qui elencati.* Si rifiuta con rabbia, indignazione e nausea, di essere un RITO TEATRALE, cioè di obbedire alle regole di una tautologia nascente da uno spirito religioso archeologico, decadente e culturalmente generico, facilmente integrabile dalla borghesia attraverso lo stesso scandalo che esso vuole suscitare.

Si rifiuta di essere un RITO SOCIALE della borghesia: anzi, non si rivolge nemmeno alla borghesia e la esclude, chiudendole le porte in faccia.

Non può essere RITO POLITICO dell'Atene aristotelica, con i suoi "molti" che erano poche decine di migliaia di persone: e *tutta la città* era contenuta nel suo stupendo teatro sociale all'aperto.

Non può essere infine RITO RELIGIOSO, perché il nuovo medioevo tecnologico pare escluderlo, in quanto antropologicamente diverso da tutti i precedenti medioevi...

Rivolgendosi a destinatari di "gruppi culturali avanzati della borghesia", e, *quindi*, alla classe operaia più cosciente, attraverso testi fondati sulla parola (magari poetica) e su temi che potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico - il teatro di Parola nasce ed opera totalmente nell'ambito della cultura.

Il suo rito non si può definire dunque altrimenti che RITO CULTURALE.

### (Riepilogo)

43) *Riepilogando dunque: il teatro di Parola è un teatro completamente nuovo, perché si rivolge a un nuovo tipo di pubblico, scavalcando del tutto e per sempre il pubblico borghese tradizionale.*

*La sua novità consiste nell'essere, appunto, di Parola: nell'opporsi, cioè, ai due teatri tipici della borghesia, il teatro della Chiacchiera o il teatro del Gesto o dell'Urlo, che sono ricondotti a una sostanziale unità: a) dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza), b) dal comune odio per la parola, (ipocrita il primo, irrazionale il secondo).*

*Il teatro di Parola ricerca il suo "spazio teatrale" non nell'ambiente ma nella testa.*

*Tecnicamente tale "spazio teatrale" sarà frontale; testo e attori di fronte al pubblico: l'assoluta parità culturale tra questi due interlocutori, che si guardano negli occhi, è garanzia di reale democraticità anche scenica.*

*Il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo pubblico.*

*Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune*

Titolo || Manifesto per un nuovo teatro  
Autore || Pier Paolo Pasolini  
Pubblicato || «Nuovi Argomenti», nuova serie, n° 9, gennaio-marzo 1968.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 7 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

*all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un "rito culturale".*

-----  
NOTE

- (1) Antichi o moderni teatri con le poltrone di velluto. Compagnie teatrali. Stabili (Piccolo Teatro) ecc.
- (2) Cantine, vecchio teatri in disuso, secondi canali delle Stabili. ecc.
- (3) Con candore neofitico.
- (4) Da Cechov a Ionesco all'orribile Albee.
- (5) Lo stupendo Living Theatre.
- (6) Da Artaud al Living Theatre, soprattutto, e a Grotowski, tale teatro ha dato prove assai alte.
- (7) Non è detto, certo, che gli stessi gruppi culturali avanzati siano qualche volta scandalizzati e soprattutto delusi. Specie quando i testi siano a canone sospeso, cioè pongano i problemi, senza pretendere di risolverli.
- (8) Il testo, insomma, è in ciabatte, mentre l'attore, inconsapevole, è in coturni (per questo in Italia il teatro è impopolare anche presso la borghesia, che non vi riconosce le ciabatte della sua koinè dialettizzata).
- (9) Infatti gli unici casi in cui in Italia il teatro è tollerabile, sono quelli in cui gli attori parlano o il dialetto (il teatro regionale, specie quello veneto e quello napoletano, col grande DeGilippo) o la koinè dialettizzata (il testo di cabaret). Purtroppo però, generalmente, là dove c'è il dialetto o koinè dialettizzata ci sono quasi sempre qualunquismo e volgarità.
- (10) Nessun uomo di teatro italiano (c'è qualche eccezione, mettiamo Dario Fo) si è mai posto finora questo problema, e ha sempre preso per buona la identificazione tra convenzionalità orale dell'italiano e convenzionalità della dizione teatrale, appresa dai più spelacchiati, ignoranti e esaltati maestri accademici. C'è il caso straordinario di Carmelo Bene, il cui teatro del Gesto e dell'Urlo, è integrato da parola teatrale che dissacra, e per dirla tutta, smerda se stessa.
- (11) Ma anche il critico.
- (12) Almeno quella ufficiale, nata dal privilegio di andare a scuola.
- (13) Dioniso...
- (14) Balugina qui di nuovo la figura di Hitler, già evocata in altri commi di questo manifesto.
- (15) Il teatro antiborghese non potrebbe esistere: a) senza il teatro borghese da contestare e massacrare (questo è il suo principale scopo); b) senza un pubblico borghese da scandalizzare, sia pure per interposta persona.
- (16) Cosa che fanno, con molta buona volontà e spesso con buona fede, tutti gli attori seri: con deboli risultati critici, però. Infatti essi sono ottenebrati dall'idea tautologica del teatro, che implica materiali e stili storicamente diversi da quelli del testo preso in esame (se si tratta di un testo anteriore a Cechov o posteriore a Ionesco).