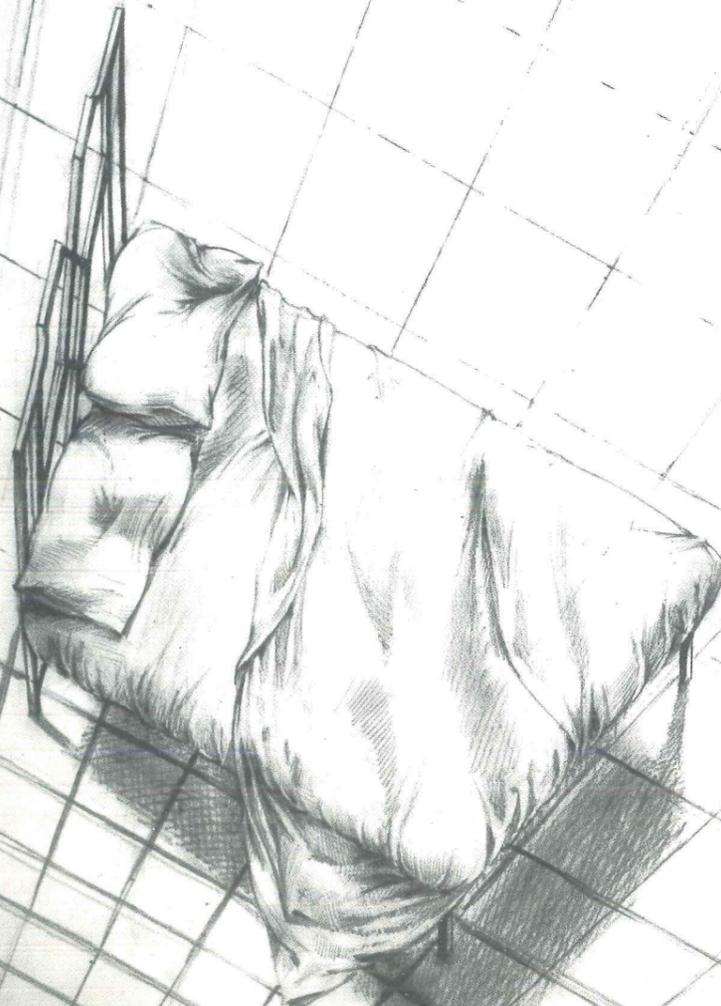


Associazione  
"Fondo Pier Paolo Pasolini"  
con il patrocinio del  
Ministero Turismo e Spettacolo

Comune di Roma  
Assessorato alla Cultura  
Regione Lazio  
Assessorato alla Cultura

**TEATRO  
STABILE  
TORINO**  
STAGIONE 1985/86



PIER PAOLO PASOLINI

**ORGIA**

Regia di  
**MARIO MISSIROLI**

**TEATRO  
STABILE  
TORINO**

In collaborazione con:  
ASSOCIAZIONE FONDO  
PIER PAOLO PASOLINI  
FESTIVAL D'AUTOMNE

# ORGIA

DI **PIER PAOLO PASOLINI**

DONNA **LAURA BETTI**

UOMO **ALESSANDRO HABER**

RAGAZZA **DANIELA VITALI**

Regia di **MARIO MISSIROLI**

Scene e costumi di **ENRICO JOB**

Direttore degli allestimenti scenici: CARLO GIULIANO

Scenografo e costumista collaboratore: GINO PERSICO

Costruzioni: SALVATORE FORTUNA - Luci: FRANCO NUZZO - Allestimento fonico: GIUSEPPE BONO

Assistente al direttore degli allestimenti: CARMELO GIAMMELLO

Aiuto regista: FRANCO GERVASIO

Direttore di palcoscenico: CLAUDIO SACCO - Capo macchinista: ROMANO DEADER

Aiuto macchinista: ANTOCO LUSCI - Capo elettricista: GIANCARLO SALVATORI - Elettricista: SAMIR AZZOUZ

Fonico: GIUSEPPE BONO - Capo sarta: LAURA DAEDER - Attrezzista: ARMANDO LANZONI

Segretario di compagnia: FIORENZO ANEDDA

Scene realizzate nei laboratori del T.S.T.

Costruzioni metalliche: DITTA BORIN-RAIOLA, Mantova - Sartoria: ANNA MODE 68, Roma

Sculture di scena: GIANESE, Roma - Parrucche: AUDELLO, Torino

Nella memoria di Pier Paolo Pasolini la mia messa in scena di *Orgia* sarà fedele alla partitura drammaturgica della rappresentazione teatrale curata da lui stesso. È a disposizione del pubblico e dei lettori l'opera pubblicata da Garzanti. Dunque questa realizzazione di *Orgia* sarà del tutto nuova e autonoma nella scrittura scenica, pur partendo da un presupposto filo logicamente fondato sull'esperienza dell'autore.

*Mario Missiroli*

Foto: M. Buscarino  
Stampa: Comlito, Torino

*Laura Betti*



## ORGIA

Da un po' di tempo sono tentato di pensare che il teatro di Pasolini - di cui *Orgia* costituisce l'inaugurazione, anzi lo scatenamento - occupi una posizione in qualche modo centrale nell'insieme della sua opera. Come ogni sua scrittura, come ogni suo gesto espressivo, anche la scrittura teatrale di Pasolini chiede d'essere accolta e capita alla lettera, secondo il senso letterale dei nuclei e passaggi di pensiero che la costituiscono; e, nello stesso tempo, rivendica di continuo, impugnandola come un'arma, la propria poeticità, cioè la propria appartenenza a un sistema di segni che dice altro da ciò che dice o, perlomeno, non dice soltanto ciò che dice. La scommessa ingaggiata da Pasolini dentro e attraverso le sue tragedie in versi è la stessa, insomma, esaltante e impossibile, che infiamma e consuma le sue poesie, i suoi romanzi, i suoi film: essere, contemporaneamente, per la poesia e per la critica della poesia, ambiguo e radicale, complice dei segni e amico della verità; essere (per rifarci alle parole di San Paolo secondo le quali "littera occidit, spiritus autem vivificat") contemporaneamente micidiale e vivificante.

Penso che questa contraddizione insanabile e feconda sia lo spazio nel quale avviene, ci è dato percepire come unitaria, la sterminata esperienza artistica di Pasolini; e dunque, fra l'altro, la sua esperienza teatrale. E penso anche che tutte le contraddizioni ideologiche che Pasolini s'è via via addossato, facendosene portatore, testimone e profeta di

redenzione, siano - in confronto a quella - delle varianti specifiche, se non addirittura delle piatte, pallide ombre. Voglio dire che lo scandalo di essere, insieme, con la lettera e al di là della lettera (e, simmetricamente, con la poesia e al di qua della poesia) è, per un poeta, uno scandalo ben più rischioso, assoluto e cruento che essere, insieme, con Marx e prima di Marx, o con Marx e Cristo insieme...

Ma vorrei suggerire perché e in che senso, il teatro di Pasolini è venuto da qualche tempo occupando, per la mia riflessione, una posizione centrale - e, in ogni caso, cruciale - in questa vicenda. Una prima ragione potrebbe essere, molto semplicemente, d'ordine cronologico: concentrate lungo un arco temporale assai breve, le sei tragedie si situano dopo la poesia di Pasolini o, per essere più precisi, nell'intervallo tra la fase della grande maturità (da *Le ceneri di Gramsci a Poesia in forma di rosa*) e la fase testamentaria (*Trasumanar e organizzar, La nuova gioventù*) della sua poesia. E, d'altra parte, esse seguono da vicino i suoi primi film, e accompagnano il suo primo lavoro di teorizzazione del linguaggio filmico. Si collocano, insomma, in un punto decisivo di trapasso e di snodo; lo interpretano, gli danno voce e forma; e, già per questo, non possono non apparirci centrali.

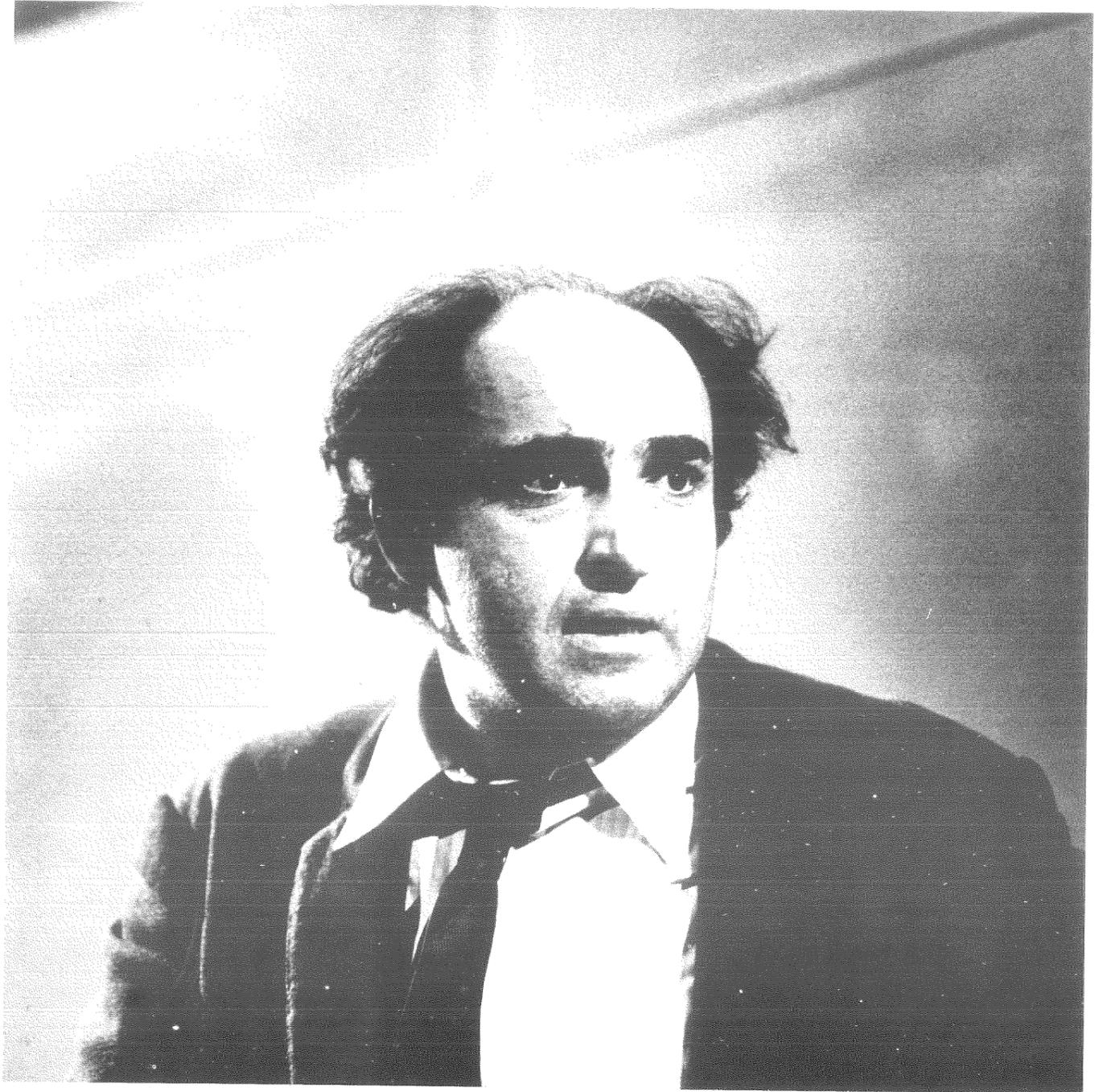
Ma la ragione vera è, credo, un'altra, e assai più intrinseca. Nel teatro di Pasolini, proprio perché teatro, e in *Orgia*, poiché di *Orgia* stiamo parlando, lo spa-

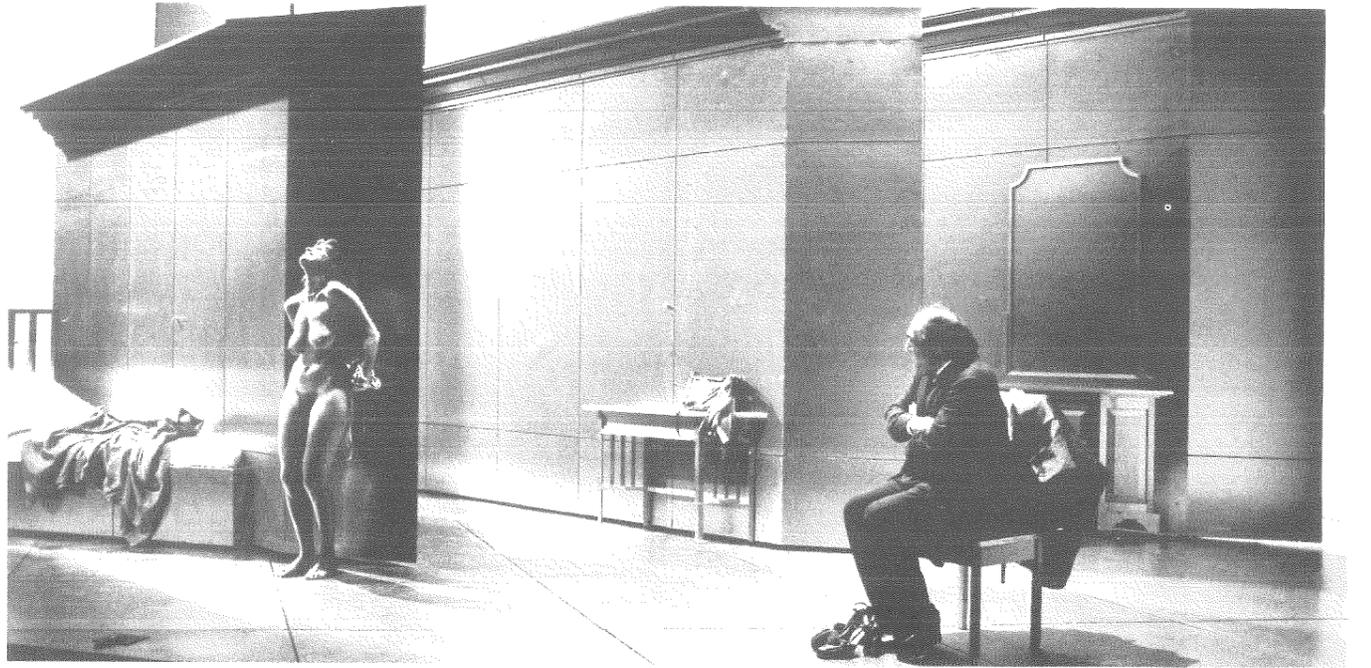
zio in cui la contraddizione si manifesta e agisce diventa uno spazio reale, uno spazio fisico - lo spazio (contestato ma ineluttabile, negato ma, nonostante tutto, trionfante) in cui dei corpi, non delle voci soltanto, si misurano, si affrontano, si usano reciproca violenza. La contraddizione diventa, così, rappresentazione evidente, corporea e al tempo stesso rituale, di se stessa; diventa liturgia. Ed ecco che - improvvisamente, fisicamente - tutto ciò che Pasolini ha scritto e pensato sembra riversarsi qui, su questa scena spoglia, in questo luogo mentale che tuttavia non può eludere la sua natura di luogo non trasfigurato né trasfigurabile - il luogo dove

Nelle pagine seguenti:

**Daniela Vitali**  
**Alessandro Haber, Laura Betti**  
**Daniela Vitali, Alessandro Haber**

**Alessandro Haber**





persone reali (gli attori) respirano, si muovono, invecchiano sotto i nostri occhi, si avvicinano minuto dopo minuto, ora dopo ora alla morte...

Non voglio insistere più di tanto su questo punto che non pretende d'essere, infine, più di una suggestione, mi auguro non soltanto personale e non del tutto incommunicabile. Vorrei aggiungere, invece, qualche parola su *Orgia* in quanto testo singolo, separato. Mi sembra che, in *Orgia*, la contraddizione primaria e inclusiva di cui ho parlato sinora (la contraddizione fra radicalità e ambiguità, fra celebrazione del significato e liturgia della parola poetica, della parola che *dice altro*) si complichino e si arricchiscano di un fitto intreccio di contraddizioni parallele o sottilmente adiacenti - fitto, esitante e infallibile come le infinite linee che formano alcune informazioni agli spettatori della prima messa in scena (1968) del testo, lo stesso Pasolini denunciava un paradosso interno (e funzionale) alla sua struttura: il fatto che in una tragedia fondata sul rifiuto dell'azione e sul primato della parola si inserisca - dilatandosi sino a diventare in certa misura il tema, l'argomento fondamentale - un discorso sull'azione come linguaggio. Con uno straordinario effetto di torsione e ribaltamento, ciò di cui "si parla" in *Orgia* è proprio, a ben guardare, la soppressione della parola, la sua sostituzione con un altro linguaggio, quello della comunicazione sessuale. L'uomo che si china a osservare sul corpo della donna i segni delle percose, delle ferite che egli stes-

so le ha inferte, si riferisce ad esse come a qualcosa di cui non si può parlare, che non può essere decifrato perché appartiene a una lingua scomparsa o comunque "sconosciuta". Ma la donna ha buon gioco a replicare che, quei segni, "anche un ragazzo sarebbe in grado di leggerli, e interpretarli"; e subito l'uomo ammette: "Ciò che io ho espresso attraverso questi segni/ è la mia voglia di morire..."

Sembra d'essere dentro un labirinto; in realtà, ne siamo appena alle soglie - o forse, invece, ne siamo già fuori. Perché, un attimo dopo, l'uomo aggiunge: "e tu, quella di farmi morire./ Sì. Io, volendo farti morire, in realtà volevo morire./ E tu, volendo morire, volevi in realtà farmi morire". Eccoci, di colpo, fuori del labirinto. Dal tortuoso dominio dei segni siamo tornati bruscamente al dominio della lettera - dell'esplicazione della lettera; dall'umida, calda, incubante oscurità della metafora siamo sbucati di nuovo nella radura abacinata delle "verità" esistenziali, delle "notizie" sul nostro corpo e sul nostro cuore. E tuttavia, di nuovo, non siamo che a un inizio, altri *détours* ci aspettano, in un'alternanza affascinante e spietata di assiomi e di smentite, di enunciati che oltrepassano e denigrano la fisicità del simbolo e di gesti che azzerrano o usurpano il potere di ogni possibile enunciazione.

Teatro di parola, dramma di parola, *Orgia* è dunque, in prima istanza, un dramma della parola: un dramma che comincia dal Verbo e implica il suo pri-

mato, prosegue con l'uccisione del Verbo e finisce lì dove ogni gesto finisce di valere: nella resurrezione, inarrestabile e ambigua, del Verbo. Il "buon uso della morte" che il protagonista (con un implicito e, suppongo, non involontario rinvio a Pascal) rivendica a se stesso nell'ultimo verso della tragedia lascia aperto e grandiosamente inevaso l'interrogativo sulla liceità o l'indecenza, la risibile debolezza o la tremenda forza omicida dell'uso della parola. Concluso, col nitido rigore di una parabola, il dramma esistenziale dell'uomo, comincia (o ricomincia, o continua) il dramma - questo sì senza fine, senza scampo - della sua lingua di impiccato.

Giovanni Raboni

Laura Betti



## ORGIA: l'Ultima Scena

La morte come abitudine alla repressione, ha scritto Pasolini ispirandosi a un saggio di Marcuse, è, in parte, l'ideologia del suo primo testo teatrale ufficialmente rappresentato. E dunque la morte, per il protagonista di *Orgia*, è una conseguenza obbligata, l'unica via d'uscita dalla peste sociale che lo circonda, il sognato riscatto dalla peste interiore che lo dilania. Se si pensa alle critiche taglienti pronunciate da Marcuse e dai sodali della Scuola di Francoforte sulle alienazioni della società borghese e della civiltà di massa, anche in *Orgia* non mancano echi paralleli di quelle posizioni culturali. La "tolleranza repressiva", che Marcuse e altri individuano come caratteristica peculiare delle odierne democrazie post-industriali, è certamente un nemico contro il quale Pasolini si batte. Strumento della sua sfida è l'idea di morte, anche il suicidio se il suicidio può essere un modo per sottrarsi alla presa - altrettanto mortale perché alienante e repressiva - delle istituzioni borghesi, dalla famiglia allo Stato, e per non diventare "uomo a una dimensione".

Il lungo viaggio verso la morte, una costante del sistema simbolico pasoliniano, è l'altra faccia del disperato e funebre vitalismo che l'autore di *Una vita violenta* imprime a fuoco sulla carne di tutti i suoi personaggi. E non solo l'educazione alla morte si manifesta con temi, eventi, linguaggi ad essa appropriati, ma l'educazione *tout court* dichiarata esplicitamente o appena dissimulata, un atteggiamento profonda-

mente politico, *leit motiv* ossessivo per il "maestrino" della "scuoletta" di Casarsa. Figlio di un militare e di una insegnante - due professioni largamente coinvolte nei processi di formazione dell'individuo e della collettività - Pasolini è stato uomo di scuola fin dalla giovane età in Friuli e più tardi a Roma, tanto è vero che tracce consistenti di questa attività emergono spesso nei suoi libri, in chiave apertamente autobiografica o trasferite in ruoli (genitori, insegnanti, sacerdoti, sindacalisti, prostitute) ciascuno a suo modo attinente all'esperienza pedagogica.

Che cosa è dunque *Orgia* se non un modello di educazione alla morte costruito sulla contrapposizione di elegiaci ricordi e di violenze sessuali? Il testo comunica al lettore e allo spettatore questa speculare schizofrenia. Da un lato si presenta come un severo oratorio per voci recitanti in cui i protagonisti, l'Uomo e la Donna, evocano con struggente nostalgia qualche momento della "meglio gioventù, il panorama preindustriale di un'Italia contadina dove «il grano arrivava alle prime case della città», «quel mondo dove vola una lucciola/lungo fossi prostrati/al suono delle ultime campane», e affabili tenerezze matrimoniali.

Dall'altro, le battute del dialogo enunciano didascalicamente, tra un'immagine agreste e un'emozione religiosa, il «piacere di tremare» per quello che accadrà, il «piacere di essere umiliati», il precettistico disprezzo racchiuso nei sostantivi «serva» e «puttana» con i qua-

li l'Uomo apostrofa la Donna, «la voglia di violare e di violarci». E si potrebbe continuare a lungo nell'elenco di "figure" e di "parole" che alimentano il dialogo e le azioni per sottolineare quanto percosse, insulti, stupri facciano parte dell'ansia sadomasochista che pervade *Orgia* nel tracciare la mappa di un cammino iniziatico verso la morte, i canoni di una pedagogia della violenza.

L'eros, dunque, viene qui vissuto come un istinto educativo che spinge l'Uomo a desiderare e a commettere violenze sul corpo della Donna, che istiga licenze e dissolutezze adombrate fin dall'emblematico titolo. E non escludo che Pasolini abbia scelto la parola orgia per mostrare ironicamente (se non l'ha fatto lui di proposito, mi si conceda almeno il diritto all'interpretazione) un caso sintomatico di degradazione del significato: dalla festa dell'antichità greco-romana, l'orgia appunto, un tributo per le divinità misteriche, alle squallide trasgressioni di una coppia piccolo-borghese nell'Italia degli anni Sessanta.

L'ossessione didattica di Pasolini si rivela inoltre anche nella scelta delle modalità che regolano il rapporto fra l'Uomo e la Donna: quel vischioso intreccio di amore e morte che lega insieme i due protagonisti, è soltanto una delle infinite variazioni sul classico tema padrone-schiavo, carnefice-vittima, un

**Daniela Vitali, Alessandro Haber**



modello dove le reciproche pulsioni educative si scatenano spesso all'insegna dell'ambiguità. E infatti l'impronta sadiana del testo non è mai fine a se stessa, non si esaurisce nel puro delirio orgiastico, ma si attegna a lezione di esemplarità, a tavola della legge, a prontuario di feticismi, a insegnamento di una lingua - quella del corpo - «che non ci hanno insegnato/o ci hanno insegnato male». Come ben sa questa Donna, offesa nel corpo e nell'intelletto, posseduta di prepotenza, sottomessa con dolorosa e quasi compiaciuta rassegnazione alle violenze dell'Uomo, suo marito.

Dopo l'assassinio dei figli e il suicidio della moglie, l'Uomo insiste nell'orgia con una Ragazza: la lega, la picchia, ma si sente male, la Ragazza si libera e fugge. Rinvenuto, l'Uomo medita sulla propria diversità - ne ha già accennato prima - e sui problemi esistenziali che questa difficile condizione gli ha procurato. In un impeto di orgoglio, si ribella alla condanna della diversità che una volta accettava - terrorizzato dal ricatto della religione - e che adesso non vuol più subire restando «segnato, schedato, dentro la sua diversità». Ed eccolo indossare via via gli indumenti abbandonati dalla Ragazza: calze, reggicalze, mutandine, sottoveste, sottana, per ognuno stilando una rapida etichetta antropologica. Questa vestizione - «una terza alternativa... un'alternativa rivoluzionaria» - si rivolge in un crescendo parossistico che ricorda il teatro di Genêt, un rituale di oscena sacralità, una scelta consapevole della condizione

omosessuale sia pure nelle forme esteriori dell'abbigliamento. Insomma, una mascherata, un grottesco "gioco del rovescio", la carnevizzazione del sesso (per dirla con Michail Bachtin, il grande critico sovietico, studioso di Rabelais e di Dostoevskij). Sappiamo che l'Uomo ha vissuto la diversità attraverso rinnegamenti, rimozioni, senso del peccato, e che la sua morte sarà la tappa finale di questa Via Crucis dell'abitudine alla repressione. Ma nell'ultima scena l'Uomo raggiunge l'obiettivo di una totale coscienza di sé, la cui metafora è la finzione, cioè il travestimento. Il crisma decisivo di questa mutazione vestimentaria che mina la mutazione sessuale è il trucco. Estratti dalla borsa della Ragazza rossetto e cipria, l'Uomo compie l'atto supremo di questa fittizia conquista di un'identità troppo tardi accettata, «che così, non ha avuto storia». Solitaria e atroce, la cerimonia ha qualcosa di tribale. Fra i mille possibili riferimenti al travestimento, di certo estranei alle nozioni culturali qui attivate da Pasolini, mi piace pensare alla tribù degli Iatmul nella Nuova Guinea. Un geniale antropologo, Gregory Bateson, che li aveva studiati sul campo negli anni Trenta, riferisce del loro costume di scambiarsi d'abito fra uomini e donne, simulando «invertiti rapporti sessuali. Un evento molto bizzarro, un rito gratulatorio che accompagnava momenti di crescita e di passaggio».

La negazione della diversità è stata negazione della libertà: Pasolini, in *Orgia*

lo dice con molta chiarezza nello sviluppo della vicenda teatrale. E la sua lucidità didattica - alla ricerca di una legittimazione naturale e sociale del "diverso" - non si arresta nemmeno dinanzi alla morte. Le parole estreme dell'Uomo, ridotto ormai a maschera transessuale mentre sale sulla sedia e infila la testa nel cappio, sono un aforisma di stoica intensità pedagogica: «c'è stato finalmente un uomo/che ha fatto buon uso della morte». La mancata educazione alla diversità - problema centrale della *paideia* pasoliniana - si conclude con il suicidio perché l'Uomo di *Orgia*, esaltandosi in quel sacrificio, tenta la strada di un eroismo negativo, di un'eretica santità. Per lui, forse, l'unica possibilità di esistere: l'Ultima Scena.

Enzo Golino

Alessandro Haber



## Mario Missioli

Il lavoro di regista di Mario Missioli, partito da esperienze multiformi che comprendono autori come Eliot e Testori, ha acquistato col tempo una personalissima identità di espressione, precisandosi intorno ad una scelta di repertorio assai stimolante. Regista di un teatro di volta in volta impegnato (*A proposito di Liggio* di Missioli - Sermonetti - Caruso) e interessato ai classici, Missioli si è rivolto in particolari ad autori e opere poco noti in Italia. Così accanto a Molière (*Tartufo*, *Don Giovanni*), prossimamente *Il malato immaginario* Missioli ha messo in scena *La duchessa di Amalfi* di Webster, *Verso Damasco* di Strindberg, mai rappresentato in Italia, una *Locandiera* che fece scalpore e inaugurò un nuovo modo di accostare Goldoni in teatro.

Il suo stile è caratterizzato da un'intensa applicazione sul registro linguistico (*La Mandragola*) e da una enfaticizzazione delle funzioni e delle strutture drammaturgiche (*Signorina Giulia* di Strindberg, *L'ispettore generale* di Gogol) ma soprattutto dalla singolarità di un'immagine teatrale all'interno della quale allusioni, analogie e citazioni rimandano ininterrottamente al ricco sincretismo della sua linea di ricerca.

## Enrico Job

Considerato come uno dei più notevoli scenografi dopo gli esiti dell'*Oresta* per la regia di Luca Ronconi, Enrico Job ha lavorato ininterrottamente intorno ad una concezione dello spazio scenico in cui i valori plastici hanno acquistato una sempre maggiore rilevanza, sia attraverso una scansione monumentale e vivacemente drammatica dello spazio scenico stesso, sia attraverso l'impiego di materiali inconsueti in teatro come l'acciaio o il legno, utilizzato massicciamente. Lo spazio scenico pensato ed espresso oggi da Enrico Job è di volta in volta la cellula primitiva da cui prolifera il dramma o il contenitore che rinchioda, imprigionandole, le energie del dramma stesso.

## Laura Betti

Sentiamo che direbbe un testimone nel 2001, costretto a fare un necrologio di Laura Betti. «Pioniera della contestazione? Sì, ma anche sopravvissuta alla contestazione. Quindi restauratrice di uno *statu quo ante*». Dove c'era il pieno (l'ordine borghese e l'opposizione ufficiale), si è avuto il caos; caduto il caos, quel pieno è apparso come vuoto, e chi c'era dentro, a fare il buffone della protesta, si è trovato come in una stanza di cui fossero scomparse improvvisamente le pareti.

I popoli antichi rievocavano artificialmente il caos per «rinnovarsi», ricostruendo il momento inaugurale.

Il caos non passa senza lasciare la necessità di rinnovamento. Invece del rinnovamento si è avuta la restaurazione, con le squadre fasciste.

Quel pupazzo che nel «pieno degli anni cinquanta e dei primi anni sessanta» si è trovato ad essere *vivo*, ma strettamente dipendente dal mondo che egli, in quanto pupazzo, contestava, è poi stato travolto e vanificato dal caos del biennio dal 1968 al 1970, col ritorno della normalità ha verificato in sé l'accadere di un fenomeno molto comune: l'invecchiamento.

La persona di cui sto in particolare parlando non ammette nulla di tutto questo.

È invecchiata e morta: ma son sicuro che nella sua tomba ella si sente bambina.



Laura Betti, Alessandro Haber

## Alessandro Haber

Ella è certamente fiera della sua morte, considerandola una morte speciale.

Inoltre pur ammettendo in parte di essere morta, appunto perché la sua morte, essendo speciale, può essere ammessa, essa, nel tempo stesso, non l'ammette: «*la mia morte è provvisoria, è un fenomeno passeggero*», essa par dire, con l'aria di un personaggio di Gogol', di Dostojewski, o di Kafka, «*in alto loco si sta brigando perché tale noiosa congiuntura venga superata e tutto torni come prima. Del resto, io non ho soluzione di continuità: sono ciò che ero.*

«*La mia possibilità di stupore non ha limiti perché io cado sempre dalle nuvole, e rido, con meraviglia fanciulla*». (Contemporaneamente, là nella tomba, dice: «*Io non son mai nelle nuvole, son sempre coi piedi a terra, niente mi meraviglia perché, da sempre, so tutto*»). Ambiguità? No: doppio gioco. Ché essa, la morta, Laura Betti, non era ambigua, anzi, era tutta d'un pezzo: inarticolata come un fossile.

Ella ha aderito alla sua qualità reale di fossile, e infatti si è messa sul volto una maschera inalterabile di pupattola bionda (ma: «*attenti, dietro la pupattola che ammetto di essere con la mia maschera, c'è una tragica Marlene, una vera Garbo*».) Nel momento stesso però in cui concretava la sua fossilizzazione infantile adottandone la maschera, ecco la contraddire tutto questo recitando la parte di una molteplicità di personaggi diversi fra loro, *la cui caratteristica è sempre stata quella di essere uno opposto all'altro.*

La sua grande fortuna è stata quella di avere evitato di vivere in uno dei tanti

paesi dittatoriali che ci sono al mondo; e soprattutto di avere evitato di finire in uno dei tanti possibili campi di concentramento. Che terrificante vittima sarebbe stata!

Ma in un necrologio non si dicono queste cose.

Facendo di lei un esame superficiale, molti le attribuirono in vita una volontà provinciale di degradazione degli idoli.

No, non era soltanto il sadismo di una provinciale che giunta nel Centro dove abitano gli idoli, prova il piacere di profanarli e di dissacrarli: in questa dolorosa operazione c'era il suo bisogno di essere contemporaneamente «una» e «un'altra», «una» che adora, e «un'altra» che sputa sull'oggetto adorato; «una» che mitizza e «un'altra» che riduce. Ma non era ambiguità, ripeto. Il suo gioco era chiaro come il sole.

Naturalmente, proponendosi prima di tutto, come una delle leggi-chiave del suo codice, di non fare mai, in alcun caso, pietà, essa, per il gioco dell'opposizione, ha anche sempre voluto e ammesso anche di fare pietà. Ma la pietà non è stata causata da una o dall'altra delle sue azioni o delle sue situazioni: no, essa è sempre stata causata dall'eccessiva chiarezza del suo gioco.

Dunque è attraverso la pietà che essa è stata costretta a provocare verso la sua persona, che è venuta fuori la sua generosità: cioè qualcosa di eroico.

Questo è infatti il necrologio di un'eroina. Bisogna aggiungere che era molto spiritosa e un'eccellente cuoca.

*Pier Paolo Pasolini*

Non ho potuto scritturare Alessandro Haber per il mio film L'armata Brancaleone. A quell'epoca forse stava brucando l'erba grigia dei teatrini off e non sapeva del mondo della celluloida. Peccato, perché Haber, per costituzione, è un'intera armata Brancaleone e così avrei raddoppiato, con poca spesa, il mondo sbrindellato dei miei simpatici cialtroni.

Un giorno - tranquillo come tutti i giorni della mia vita - sono stato investito da un toro in vacanza che mi caricò con la violenza di un temperamento forsennato. Ne fui travolto e di lì nacque la tempestiva necessità di deviare le sue corna minacciose e di bloccare le sue schiumanti esibizioni con un freddo: Motore, ciak, azione".

Ciò che mi attrae quindi di Alessandro Haber è appunto il suo temperamento ai limiti di una corda tesa dalla quale si può cadere ad ogni istante e con molto fracasso. Le sue qualità di base: la generosità, l'innocenza e l'astuzia di vecchio contadino tabaccone, sono in realtà tranelli, trappole per i topi nelle quali è però destinato a cadere solo lui e non uno degli eventuali nemici oscuri di cui va costantemente farneticando.

E voglio comunque aggiungere che, nei campi di "primule" sfiorate con amore "tremante" dal lirismo pasoliniano, Haber, proprio per i probabili difetti enunciati, non potrà non riconoscere e non far rivivere con forza, la disperata vitalità del dolce poeta scomparso.

*Mario Monicelli*