

«Orgia» di Pasolini in prima a Torino

Primo rito culturale del Teatro di Parola

DALL'INVIATO

TORINO, 27 novembre

Ed eccoci, dunque, ad aver compiuto, insieme a Laura Betti, Luigi Mezzanotte e Nélide Giammarco e, si capisce, insieme a Pier Paolo Pasolini, rispettivamente attori e autore di Orgia, il primo «rito culturale» del Teatro di Parola.

«Rito culturale» che, tanto per cominciare, non rispetta proprio del tutto le premesse programmatiche: è «celebrato», sì, in un luogo non teatrale, cioè in una stanza destinata solitamente a deposito di dipinti e oggetti d'arte, ma chi l'ha organizzato, chi l'ha reso possibile, è il Teatro Stabile di Torino, che per coerenza Pasolini deve classificare tra i teatri accademici, aborriti.

In secondo luogo, contrariamente alle proposizioni del manifesto, il «rito» ha avuto non una, ma addirittura tre anteprime, e una prima; e percorrerà in questa specie di aula-magazzino il più normale dei destini teatrali delle commedie, o drammi, o tragedie di tutto il mondo, cioè il destino delle repliche. Fino al venti dicembre: fin tanto, cioè, che l'avranno visto (terza contraddizione col manifesto) non già le poche migliaia di intellettuali cui il Teatro di Parola vuole rivolgersi, bensì gli abbonati, cui lo spettacolo — usiamo pure questo termine, per convenzione — è destinato in esclusiva. Abbonati che ovviamente costituiscono un pubblico indifferenziato, di cui gli intellettuali progressivi, come li chiama Pasolini, sono una frazione, e nemmeno la più rilevante.

Citiamo queste contraddizioni iniziali non tanto per gusto di polemica, quanto per necessità di constatazione: che un conto sono le affermazioni paradigmatiche, le sentenze che si pronunciano in un manifesto, troppo spesso contrassegnate da velleitarismo, un conto è la concreta esigenza della vita dello spettacolo, un conto è la realtà del teatro, del suo linguaggio, delle sue scelte, e così via.

Pasolini dice: Teatro di Parola. Da contrapporre a quello della Chiacchiera, che sarebbe quello borghese, dove la parola è vanificata dalla banale superficialità del discorso, e a quello, oggi, tendenza di notevole rilievo, di moda, del Gesto o dell'Urlo, dove la parola è altrettanto vanificata, volutamente, dissacrata e distrutta dal prevalere quasi assoluto della gestualità, della fisicità degli attori.

Pasolini dice: Teatro di Parola. Ma poi ci propone, in questo suo primo tentativo teatrale, un «qualcosa» che pur sempre avviene come una azione: nella sua regia, egli ha cercato di ingabbiare gli attori in una sia pur coraggiosa fissità, imponendo loro una recitazione tutta di testa, distaccata e scandita a forbita e comunicare parole, e le idee e le immagini, soprattutto, con cui ha costruito il suo copione, una recitazione che, probabilmente senza che egli lo volesse, apparentemente è tutta un gioco di effetti di straniamento, limitati tuttavia al mero piano fonetico. In questo gioco brava è Laura Betti, che in questa Orgia dà un'eccellente prova di intelligenza e di disciplina.

Ma l'azione sbucca fuori prepotente, di episodio in episodio. Sbuca dalla stessa invenzione di Pasolini, e dall'inevitabile impulso degli attori, soprattutto di Luigi Mezzanotte, che è l'antagonista della Betti, il marito, l'uomo-boia, il carnefice, il colpevole, di fronte alla donna, vittima, innocente, dominata dal piacere dell'umiliazione, della sottomissione, del suo ruolo, appunto di vittima. L'azione scatta, dunque, per questa coppia, il cui rapporto sado-masochistico si esprime nell'azione di violenza di lui su di lei, nelle pause notturne del giuramento distruttivo che è in entrambe, e che comporta deambulazioni per la stanza; infine, quinto e sesto episodio, nella rinnovata esplosione sadica di lui, dopo che la donna-moglie sappiamo essersi uccisa coi due figli (è lei stessa a cominciare la decisione che è immediata azione, che è anzi preceduta, quasi, dall'azione alla fine del quarto episodio) sul corpo di una prostituta che lui si è portata in casa. Azione estrema, dopo lo spogliarello della ragazza, lo svenimento di lui, la fuga della vittima, il risveglio dell'uomo che a sua volta si spoglia dei suoi abiti maschili e indossa quelli della donna, c'è l'atto conclusivo del suicidio per impiccagione.

Quanto alla Parola, essa, certo, trionfa. I sei episodi di Orgia sono costituiti soprattutto di lunghi monologhi; ed è curioso e interessante notare come, là dove Pasolini cerca il dialogo, strumento primo del dramma, gli agganci li realizza mediante interrogativi, spesso interrogativi di comodo per permettere all'altro interlocutore di espandersi nel discorso da solo. Questo anche significa, nella sostanza dell'invenzione pasoliniana, ci pare, che in effetti i due della coppia maschio-femmina costituiscono due mondi isolati e incommunicanti, se non attraverso la carne, il corpo, il sesso; il loro linguaggio vero sono il fare e il patire la violenza. Il che, in fondo, è lo ammette lo stesso autore, finisce con l'imporre un degrado della Parola, una ribellione ad essa (una parte tagliata del copione insisteva

particolarmente su questo concetto).

La Parola, così, trionfa. Essa dovrebbe, giusto il manifesto, proporre delle idee, vere protagoniste del teatro auspicato da Pasolini. In realtà, il testo si compiace di un gonfiore barocco di immagini, di metafore, di passi dalla sintassi lirica; il gusto delle descrizioni paesaggistiche, l'uso dell'elisione nelle similitudini, l'estrema sintetizzazione dei nessi lo rende edonisticamente fruibile, quasi volesse dallo spettatore un abbandono a ritmi, accenti, volute e cadute e impennate del discorso poetico. Le idee, qui, si annidano sotto forme complesse, talvolta astruse, talaltra evocatrici; le idee vanno pazientemente cercate (ma la pazienza può talvolta sopravvivere al senso di saturazione e di noia che la Parola provoca?), ostinatamente indagate.

Questa paziente ricerca, questa ostinata indagine, giustificano, forse, l'aggettivo che Pasolini attribuisce alla parola «rito», l'aggettivo «culturale»? Forse sì, ove sia poi possibile approdare a qualche certezza, a qualche acquisizione di conoscenza, a qualche illuminazione. Il «pacchetto» delle idee di Orgia è, invece, a parer nostro, alquanto confuso, incerto, di discendenza piuttosto complessa (c'è anche da Freud a Marcuse a Durkheim con la tipica copresenza pasoliniana di cristianesimo e marxismo). Il testo è stato elaborato in tre stesure, dal 1965 ad oggi, e risente, forse, della sovrapposizione di diversi momenti, di diversi atteggiamenti culturali e stati d'animo, dell'autore. La «tragedia» — che questo è il nome che si adatta a Orgia, secondo Pasolini, che ha seguito stilemi della tragedia greca, soprattutto nella struttura enunciativa, esplicitiva dei personaggi, nel tono narrativo, nell'uso delle immagini, ecc., ma non sono infrequenti echi shakespeariani ed altri — muove i suoi passi dalla «messa in situazione» di due sado-masochisti, in una stanza da letto.

C'è dunque il tema del rapporto carnefice-vittima, padrone-schiavo, quello del godimento della vergogna e dell'umiliazione: galleggia, su tutto, o erompe dal profondo, il tema del vagheggiamento di un'epoca lontana, della tanto cara a Pasolini «civiltà contadina», il tema urgente, onnivagante del sesso, oscillante tra amara, disperata sussunzione di colpa e rivendicazione di libertà; il tema della «carne mala», del suo corrompimento che «disfa» la nostra unica realtà, quella corporea. C'è l'ansia, il bisogno di dio, un poco il bamboleggiamento del sottoproletario (qui rappresentato dalla povera prostituta tubercolotica, «figlia di povera gente» che il sadico, prima di martoriare, compatisce!).

Bene. Su tutto questo magma si calca, poi, un po' dall'esterno, un'impronta, diremmo, di intenzione social-politica. Quella che è la meditazione mortis, l'assillo della morte cui questa Orgia, nella sua ispirazione esistenziale, continuamente si riferisce, diventa, o vorrebbe diventare l'affermazione di un gesto di rivolta.

Grottesco, macabro, nel suo travestimento da puttana di strada, l'uomo si impicca, e così facendo sembra voler proporre, lui che fin dall'inizio si definisce piccolo borghese, uomo d'ordine, sottomesso alla autorità, al potere, ecc., una ribellione contro l'autorità ed il sistema ed il potere. Tutto parla di morte, dice Pasolini, in questa società borghese, ed egli, qui, esemplifica questa affermazione con il parossismo sado-masochistico che pone uomo e donna fuori dalla norma (persino gli indumenti intimi sono emblematici di tale esigenza mortale!). La scelta di quella morte con la stessa corda servita per le sue sevizie vorrebbe dunque essere un'autodistruzione che si rovescia in auto-affermazione. Ma, ed ecco il particolare finale che dà tinta particolare alla tragedia, l'uomo proclama anche, diremmo soprattutto, la sua «diversità». E', cioè, un anormale, rispetto alla norma: sadico, o omosessuale, un «diverso», insomma. E' lo stesso concetto che troviamo in Teorema (si veda la composizione Sete di morte). Il «diverso» che grida la sua rivolta: quella sociale-politica passa indietro.

Lo spettacolo, eseguito dentro una specie di scatola, forse indicante, anche, la claustrazione piccolo-borghese (la struttura scenica è di Mario Ceroli), ci pare possa reggersi fino al quarto episodio, fin dove la presenza di Laura Betti lo sostiene con energia, lucidità, intransigenza. Lasciato solo, il Mezzanotte «sfiora» continuamente dalla recitazione voluta da Pasolini e necessaria al suo Teatro di Parola; piuttosto realistico nella scena con la puttana, diventa addirittura colloquiale e ammiccante verso gli spettatori quando si accinge al suicidio, vestendosi da donna. La ragazza che fa la prostituta è totalmente fuori dal concertato generale. Una tromba, suonata da Tolmino Marianini, sigla i vari episodi, su musiche di Ennio Morricone. Con cautela autocensurata, lo Stabile ha imposto a Pasolini di non fare eseguire gli spogliarelli in misura totale come da copione; ma l'espedito scelto del doppio reggipeno e dei cache-sexe color pelle è alquanto deprimente.

Arturo Lazzari