

L'Espresso 28 novembre 1968

LA NOVITA' DI PASOLINI PER LO «STABILE» DI TORINO

Un'«orgia» di parole

Due soli personaggi e un cerimoniale di abiezione - Il conflitto tra diurno ordine borghese e disordine notturno - Allestimento di rigorosa sobrietà - Protagonisti: Laura Betti e Luigi Mezzanotte - Perplexità e applausi

«Orgia», tragedia di Pier Paolo Pasolini, viene rappresentata da ieri sera, con la regia dell'autore, presso il «Deposito d'arte presente» (via San Fermo 3) per gli abbonati del Teatro Stabile di Torino. Tenendo fede all'impegno di presentare la sua opera in sale non compromesse col teatro tradizionale, Pasolini ha infatti ottenuto che «Orgia» venga allestita in sedi occasionali, non sempre tecnicamente adeguate: dal «Deposito», lo spettacolo si trasferirà in seguito nella Sala delle colonne del teatro Gobetti, quindi nel Salone della «Promotrice delle belle arti» e in altri più periferici ambienti. Non vi è qui lo spazio per riportare le spiegazioni che Pasolini dà di questa scelta in un diffuso «manifesto» in cui, contestando i diversi modi attuali di fare teatro, definisce il proprio come «teatro di parola» destinato ai «gruppi avanzati della borghesia». Limitiamoci in questa sede a render conto dell'«opera prima» teatrale di Pasolini: e diciamo subito che spiace non poterne dire il bene che si desidererebbe. Spiace perché Pasolini è poeta e uomo di ingegno, perché si impegna con coraggio e violenza in tutto quello che fa, perché spesso è oggetto di ingenerosi attacchi personali che poco hanno a che vedere con la qualità e la serietà delle sue opere.

Ma resta il fatto che questo lavoro teatrale, nato sotto l'insegna ambiziosa del teatro di parola, precipita rovinosamente in un'orgia di parole. Si badi bene, non ci troviamo qui di fronte al proliferare della espressione verbale in funzione provocatoria che è proprio di quello che Pasolini chiama il teatro del «gesto o dell'urlo»; al contrario qui la parola predomina nella sua funzione comunicativa ma, ed è questo un paradosso di «Orgia», l'incapacità di decantarne i significati, la giustapposizione di registri molto diversi — lirico, gnomico, raziocinante — che non riescono ad amalgamarsi, in definitiva il conflitto irrisolto tra un urgere passionale di cui si indovinano le profonde scaturigini e la volontà di oggettivarlo in modi ritualistici (che qui sono prevalentemente intellettualistici), rende di fatto incommunicabile il verbo pasoliniano, lo isola nella scatola del palcoscenico e provoca curiosi effetti di sillabata vociferazione che, al di là delle intenzioni dell'autore, potrebbe essere assunta, nel suo complesso, come metafora oggettiva della impossibilità di dare ordine ai sentimenti sul piano privato, alla società su quello pubblico.

Ora, che Pasolini voglia con questa tragedia porsi come segno di contraddizione appare indubitabile, ma egli vuole dimostrarla questa contraddizione, dialettizzarla callandola in una situazione esemplare e dunque comunicarla. Blocco compatto ma non incandescente, polipaio di parole che si disarticola nell'atto stesso in cui vuole ricostruire un discorso, «Orgia» resta invece un «tour de force» cui va reso l'onore delle armi e che non merita il compatimento dell'aggettivazione patetica, ma che non è riuscito e trabocca di una sterilità piena di fermenti.

Pasolini è stato qui troppo ambizioso: assumendo una situazione che per certi aspetti esteriori ricorda «Les bonnes» di Genet, egli la carica di significati che si estendono senza soluzione di continuità della psicologia individuale alla storia: un regesto dei temi affrontati o sfiorati dovrebbe comprendere il complesso di Edipo; la nevrosi del piccolo borghese e la sua ambiguità nei confronti del modello paterno; il sentimento di colpa e le sue implicazioni religiose; il mito dell'innocenza proletaria; l'irrealtà del mondo fondato sull'autorità e sul potere, dei suoi prodotti e del suo linguaggio; la rivendicazione del disordine personale e della deviazione sessuale come simbolo di una protesta che riguadagna, negli atti, un linguaggio di libertà mai appreso.

Due soli personaggi, cui si aggiunge, in un breve episodio, una figura marginale di prostituta: due coniugi medio-borghesi, presumibilmente agiati, che consumano ogni notte pratiche sado-masochistiche in cui ognuno si perde disperatamente in un'ansia di distruzione e di morte che peraltro, secondo il modello tipico di questo legame in cui vittima e carnefice sono uniti simbolicamente, non sembra mai esaurirsi. Un cerimoniale di abiezione, consumato con colpa e tristezza, ma anche con violenza: un cerimoniale che, ci vien detto, è un linguaggio vicariante, la lingua del corpo al posto del linguaggio socialmente condiviso, puro fiato oratorio; la lingua cieca e dispeperata che ferisce chi la adoperava ma si fa anche ultimo strumento di una stravagante redenzione. La linea di fondo sembra dunque essere quella del conflitto tra diurno ordine borghese (autorità, potere, ricchezza, «civiltà») e disordine notturno della lingua (colpevole: qui la dissacrazione non è mai disgiunta dalla nostalgia) della carne, come rifiuto, segno di diversità, anarchia. La moglie ad un certo punto (ed è uno dei momenti meno risolti della tragedia) si uccide; più tardi anche il marito si impiccherà, ma dopo aver vestito abiti femminili, un atto che qui acquista un preciso significato di ribellione cosciente, di liberazione: non a caso, nel momento di mettere fine alla sua vita, l'uomo si paragona ad un bonzo che si dà fuoco, dunque al testi-

mentazione arditezze di situazione e di linguaggio che, sebbene fondamentalmente prive di una diretta carica sensuale, possono tuttavia costituire motivo di perplessità e turbamento per spettatori che non abbiano letto il testo o che comunque non abbiano sufficiente maturità di giudizio culturale e morale. Opportuno appare perciò il divieto ai minori di diciotto anni e la decisione, per altri versi poco ragionevole, di limitare la visione dello spettacolo ai soli abbonati. Si può anche aggiungere che, tenuto conto della poca efficacia del testo, il Teatro Stabile avrebbe potuto non includerlo in cartellone evitando così l'accusa di volersi fare una pubblicità scandalistica e le critiche, spesso totalitarie e terroristiche, cui certamente si troverà ora esposto: insomma, si tratta di una battaglia che forse non meritava di essere combattuta.

L'allestimento, conformemente alla poetica teatrale di Pasolini, è di una rigorosa sobrietà: i personaggi sono collocati in una scatola di legno bianco, le suppellettili

Non mancano nella rappre-

sono ridotte al minimo, le sequenze sceniche sono scandite da musiche per tromba (invero un po' patetiche) del maestro Morricone. Gli interpreti sono Laura Betti, Luigi Mezzanotte e Nelide Giammarco: i primi due dicono le loro parti un po' come si cantano i «recitativi» nei lavori musicali del Settecento, con un che di distaccato di ritenuto, ma anche di salmodiante che, nelle intenzioni di Pasolini, corrisponde presumibilmente all'idea che egli si fa dell'attore antiborghese, il quale deve presentare il testo all'intelligenza critica dello spettatore, senza tentare prevaricazioni. Laura Betti è molto brava e riesce ad entrare con molta discrezione nella dimensione del tragico; meno convinto Luigi Mezzanotte. Quanto a Nelide Giammarco, le è richieste soltanto uno spogliarello (e, a dire il vero, tutta la scena appare perfettamente superflua) e qualche battuta nel genere proletario-confidenziale. Perplexità ed applausi. Si replica.

Augusto Romano