

10 DIC. 1968

L'ECO DELLA STAMPA
DELLA STAMPA - MILANO
STAMPA - MILANO - L'E
MILANO - L'ECO DELLA
L'ECO DELLA STAMPA -
DELLA STAMPA - MILAN
STAMPA - MILANO - L'E
MILANO - L'ECO DELLAIn margine alla rappresentazione
torineseIpotesi teatrale
in «Orgia», di Pasolini

Laura Betti e Luigi Mezzanotte in «Orgia»

Durante gli incontri che hanno preceduto e seguito la rappresentazione di «Orgia», conferenza stampa, dibattiti con gli spettatori, distribuzione di testi introduttivi ed esplicativi, P. P. Pasolini ha cercato con molto impegno ora pacato, ora incalzante, di illuminare, approfondire i termini, i modi, i temi della sua «Tragedia», tenendosi, per virtù dialettica, ben arroccato agli schemi del suo nuovo messaggio, o, come egli stesso la definisce, alla sua «ideologia teatrale». La prima stesura di «Orgia» è della primavera del 1965, e durante i tre anni che sono seguiti di tensione creativa, ha rimesso più volte in esame la sua opera, rimaneggiandola, limandola e riducendola, dando l'avvio, nello stesso periodo, quasi per generazione spontanea, alla elaborazione di altre opere di teatro. Quindi Pasolini, poeta, narratore, saggista e autore cinematografico, è diventato anche, con questa prima opera, uomo di teatro, e per soprammarchato l'annunciatore, il portatore di un nuovo manifesto: il Teatro della Parola.

La singolarità di questo nuovo messaggio nasce contraddittoriamente da un dichiarato odio del poeta per il teatro. Questo odio, che simula un polemico amore e ribadisce una tenace volontà di affermazione, è rintracciabile in tutto il testo, e serpeggia nello schematicismo della sua impostazione programmatica e critica. Pasolini approda alla sua ipotesi teatrale con delle classificazioni e delle distinzioni. Esiste, secondo lo autore, con impropria generalizzazione, il teatro tradizionale o borghese, e un teatro di contestazione e d'avanguardia antiborghese. O per schematizzare ancora: il teatro della Chiacchiera, o della cultura borghese (questa definizione di Moravia non ha nessun plausibile significato di sintesi, tutt'al più il valore di una battuta), e il teatro del Gesto e dell'Urlo, o della cultura antiborghese, dove la parola è dissacrata in favore di un processo rituale e gestuale, dissociato e crudele, dei personaggi.

Per dare una giustificazione critica al suo manifesto eversivo, Pasolini cerca una prospettiva che non sia casuale, né tautologica, e riduce il teatro e la storia del teatro, ad un'atto rituale (orgia): dagli archetipi del rito naturale, al rito religioso, al rito politico, sociale, e, chissà perché, al rito teatrale. Ma aggiunge subito che il «Teatro di parola», non riconosce nessuno dei riti elencati. «Orgia» è dunque una temporanea abolizione delle norme (non solo sessuali), che regolano la vita quotidiana di un personaggio, di una famiglia, o di un popolo. Quindi la modificazione di un ordine. Quindi una diversità. Il tema dominante dell'«Orgia» di Pasolini è la «diversità».

La struttura ideologica e formale su cui s'appoggia il «racconto» e la tematica della «diversità», sta, con tutte le componenti evocative, allusive, e simboliche, nello staccamento del dialogo dei personaggi in un triplice monologo. (Malgrado in effetti esista, come vedremo, una incontestabile rappresentazione di accadimenti ben concatenati). La vicenda dovrebbe inoltre rifiutare l'azione (che Pasolini aborrisce), rifiuto che riduce il teatro ad una astrazione o a un non senso. Invece l'azione di «Orgia» gettata per rifiuto dalla finestra, ricompare dalla porta e s'installa con tutto il bagaglio tradizionale, anche se faticosamente e pateticamente contratto dagli attori, sulla scena. La vicenda, suddivisa in molte scene, è dunque questa: un rapporto sado-masochistico tra un marito e una moglie, l'insofferenza ad un adattamento alla normalità, l'eccitazione ragionata sui loro impulsi di autodistruzione. Suicidio (o così pare), della donna che trascina con sé nella morte i due figli. Nuovo episodio del marito con una giovanissima meretrice, nuova operazione di sadismo con graduale denudamento. Ancora senso di colpa, ancora bisogno di dar scandalo ad un mondo sempre uguale a se stesso. L'uomo dopo essersi dannato, e a sua volta denu-

dato e travestito, ragionando, con le vesti e sottovesti della meretrice, sfuggita dalle sue mani, si impicca per «anomia», ossia per mancanza di leggi. Quindi la tragedia del sesso e della «diversità» entro la quale i due protagonisti si annientano, è finalmente realizzata. Ma nella prospettiva dei «diversi» si allarga anche evocativamente, ma con molta oscurità, il deficit di più vaste categorie (negri, ebrei, indù con il buon uso» della morte dei «bonzi», ecc.), dove la libertà è coartata dal potere.

Tutta la tragedia è impostata su di una sorta di sequenza alternata di monologhi a sfondo didascalico, dove la parola dovrebbe essere il solo mezzo di espressione drammatica posta a servizio a un livello della lingua colta, utile ad un dibattito di idee. Tragedia, secondo i canoni pasoliniani (e con echi dei tragici greci), soggetta a una recitazione o dizione il cui contenuto e confessione si è espresso dalla sola parola e ne significhi la coscienza. Bisogna dar atto a Pasolini che, malgrado le cadute elegiache del suo testo, certe risonanze decadentistiche, che si alternano ad una sorta di sadismo ottico, vibra e serpeggia per tutta la «tragedia» un ossessivo disperato bisogno di essere creduto. Ed è forse per questa profonda esigenza della sua coscienza di scrittore che egli si danno per cercare un pubblico idoneo, di élite, al suo messaggio, dove non si deve essere né divertiti né scandalizzati. Con tanti inutili quanto irritanti accorgimenti egli cerca l'esclusione delle recite da teatri veri e propri, per portare le recite delle sue tragedie in locali e sale periferiche della città e dei borghi. Insomma un teatrino itinerante, che proponga una scelta e possa far decantare una élite di uditori coi quali l'autore possa ritrovarsi e stabilire il dialogo.

Ahime! soltanto i moltissimi abbonati dello Stabile di Torino che, contraddittoriamente, all'impegno pasoliniano, hanno diritto a questo spettacolo, e ne limitano le scelte, sono venuti a gremire le «anteprime», la «prima» e continuano a gremire le repliche, nello scomodo disadorno magazzino deposito di via S. Fermo al di là del Po, messo a disposizione dal D.D.P. (deposito d'arte presente). Con tutti gli attributi mondani e signore impudiccate di costosi visoni, pazientie e ignare, quelle delle «prime» di Strehler, Visconti o Zeffirelli; feste mondane, con accentuazione snobistica, così discare all'autore. Malgrado i limiti e la elementarità della struttura scenica (di Mario Ceroli) che indica, forse, la clausurazione e la frustrazione piccolo borghese, Laura Betti, inscatolata nel poco spazio, ha cercato di scandire i versi pasoliniani e il travestimento antinaturalistico, con molta bravura, concedendo un contorno di fantasia ad alcune pagine di densa liricità, alleitando opportunamente l'artificio, l'oscurità e l'ossessivo feticismo del personaggio. Hanno accompagnato la «dizione» della Betti con qualche buona spezzatura di azione e con qualche sussulto appropriato, gli attori Luigi Mezzanotte nell'ingrata e velleitaria parte dell'«Uomo», e Nelide Giannarico nella parte convenzionale e di appoggio della «Ragazza».

Tutte le scene della «tragedia» sono state precedute dal suono di una tromba (trombista Tolmino Marianini), musiche di Ennio Morricone, che scandisce e annuncia i «movimenti» degli episodi: il «flourish» del teatro shakespeariano ed «eliasbettiano» che interveniva tra atto e atto. Qui se ne ritenta il richiamo arcaico e la magia.

Al termine dello spettacolo, generale disappiamento; pochi, discreti, applausi. Un senso di sconcerto e di attesa. Come se questa «storia», (e le sue metaforiche variazioni), così poco attendibile, tutta costruita, dovesse uscire un'altra volta, a carponi, dalla scatola scenica e dalla ambiguità, per prender aria, respirare e modellarsi altrimenti.

Oddone Beltrami