

LETTURE (PIAZZA S.
FEDELE 4, 20121 MI)

GEN 69

52 / Teatro

ORGIA

di PIER PAOLO PASOLINI

Nella Sezione « Università Internazionale del Teatro » del Festival del Teatro di Prosa di Venezia 1967, il CUT di Parma aveva presentato un'elaborazione teatrale ricavata direttamente dalla sceneggiatura del film *Uccellacci e uccellini*. Dei tre episodi scenici (risultati solo qualcosa di esangue e di anemico) Pasolini non si riconosceva l'autore, ma soltanto l'occasionale ispiratore di un'azione svolta liberamente in altre direzioni espressive. Già in quell'occasione Pasolini riferiva di avere in fase di avanzata progettazione alcuni lavori teatrali, tragedie in versi che intendeva condurre a termine e misurare in diretto confronto con un pubblico. Abbiamo ora di-

nanzi la prima di queste esperienze originali, *Orgia*, mentre sembra che altri testi siano già compiuti (*Affabulazione e Pilade*).

Non possediamo una vera azione e quindi neppure una vera successione di fatti nel dramma dell'uomo, solo protagonista di *Orgia*. Nella minuscola scatola scenica che blocca qualunque movimento e ogni arbitraria finzione, nell'incavo della stanza-carcere dove il personaggio è situato, nessuna ampiezza di gesti è possibile. Il personaggio semplicemente si riconosce nell'alterità della moglie e quindi della ragazza che ospita nel chiuso involucre della sua vita. L'uomo espone e pronuncia attraverso la controfigura della moglie prima, e della ragazza poi, il suo istinto sado-masochistico. È egli stesso vittima e carnefice, un essere che trova il suo godimento nell'alternanza e nella compenetrazione di momenti di violenza imposta e subita. Lo strumento massimo dell'esplicazione della sua personalità è la fisicità del suo corpo. Egli non fa che ripercorrere, descrivere e ridescrivere quanto egli è e sente di essere. Quando escogita un meccanismo sadico nei riguardi della moglie e della ragazza, non fa che concludere una traiettoria fissata in partenza. Il sentimento angoscioso di essere escluso e diverso da tutti gli altri nei tratti della propria fisionomia, arriva alla decisione di morte che prende la moglie. Essa si lascia andare nel fluire di un tranquillo fiume: la donna si rammaricava di non poter possedere eternamente una situazione proibita dalla morale corrente. E anche l'uomo, anticipato nella decisione di morte dalla sua immagine (o proiezione), dovrà naturalmente dichiarare un gesto simile. Nell'ultimo episodio, lunghissimo *a solo* del personaggio che ha eseguito le possibili manifestazioni di una psicosi sessuale, l'uomo è disposto all'investitura mortuaria: indossa lentissimamente gli abiti che la ragazza aveva abbandonato nel suo appartamento. Un cerimoniale grottesco è tutto quello che si ottiene alla fine della tragedia. Il punto d'arrivo dispone il rituale funebre del personaggio che si prepara al suicidio e che non aveva altra via di scampo.

Questo è il primo livello di evidenza rappresentativa del lavoro di Pasolini, che dovrebbe risultare come esplicitazione di qualcosa d'altro e maggiormente interessante. La provocante circostanza sessuale nella quale si muove l'unico personaggio dai tre volti, la sua *diversità* in rapporto a un insieme di dati sociali acquisiti, dovrebbe essere specchio simbolico per un'altra *diversità*. Nell'immagine dell'uomo sado-masochista e nella sua triplice rifrazione vitale sarebbe colta la situazione di quanti sono *esclusi* e vivono come esclusi nella società, per una feroce discriminazione razziale, siano essi ebrei, negri o altri. Ma Pasolini ammette che questo valore e questo richiamo rimanga implicito nel suo spettacolo. La *diversità* in senso politico e sociale sarà percepita confusamente dagli spettatori, o non sarà capita per nulla. In ogni caso Pasolini dirà di essere pago di aver sollevato un problema, di aver creato uno stato di inquietudine nel pubblico che assiste all'opera.

Non ci fermiamo a chiosare i molti risvolti del manifesto che Pasolini ha steso in occasione del suo ingresso in scena (cfr. *Manifesto per un nuovo teatro*, in « Quaderni del Teatro Stabile di Torino », n. 13, Torino 1968, pp. 45-62), dove egli deliberatamente si espone alla critica più irriflessa. Egli intende affrontare un teatro che rivaluti totalmente la parola come elemento determinante del fatto scenico. Ed effettivamente nella parola, unico fattore costitutivo della realtà teatrale, restano fissati i personaggi e gli attori con una recitazione asettica, che non ricupera timbri

al di là di una intonazione ironica e leggermente sarcastica. Per un letterato e un uomo di cultura come Pasolini è anche scontato che le intenzioni insoddisfatte e inesprese rimangano in gran parte al di sotto di quanto si ottiene sulla scena. Tanti interrogativi resistono vigorosamente: quando la parola veramente si teatralizza ed evoca e crea uno spazio di partecipazione collettiva? a quali condizioni la parola autentica gli altri mezzi dell'espressione teatrale? come la parola si apre nelle sue risonanze simboliche ed emblematiche? ecc.

Stimiamo interessante l'esperimento di Pasolini nella totalità delle sue componenti, senza limitarci a una o all'altra delle sue deficitarie significazioni. Apprezziamo infine e soprattutto il riconoscimento aperto che oggi, quando altre forme di comunicazione artistica si espongono al logorio distruttivo del costume sociale che tende a livellare inflessibilmente ogni affermazione personale, il teatro è ancora l'unica forma che garantisca un rapporto sincero e diretto e che non rimanga condizionato, come il cinema e la normale produzione letteraria di narrativa, dal giro dell'industria culturale. Non possiamo sottovalutare il fatto, che proprio nel momento in cui il teatro denuncia una flessione di gusto, Pasolini ne apprezzi invece il suo valore imperituro.

GOTTARDO BLASICH

ORGIA di Pier Paolo Pasolini, rappresentato al Deposito d'Arte Presente di Torino - Regia: Pier Paolo Pasolini - Musiche: Ennio Morricone - Struttura scenica e simboli: Mario Ceroli - Personaggi e interpreti: Donna (Laura Betti), Uomo (Luigi Mezzanotte), Ragazza (Nelide Giammanco).