

# palcoscenico

COOPERAZIONE n. 10 — 8 marzo 1969

**O**gni tanto qualche scrittore italiano di primo piano scopre o riscopre il teatro. Ricordiamo esempi recenti: Natalia Ginzburg (*Ti ho sposato per allegria, La segretaria, L'inserzione*) e Alberto Moravia (*Il mondo è fatto così* e *Il dio Kurt*). Ora è la volta di un altro grosso nome della cultura di oggi: Pier Paolo Pasolini, che ha portato in questa nuova attività l'impegno critico, la vivacità polemica, l'impronta personale che lo contraddistinguono. *Orgia*, sua prima opera drammatica, cominciata nella primavera del 1965, è stata messa in scena in novembre 1968 dal Teatro Stabile di Torino, per la regia dell'autore, e pare che egli abbia altri testi in cantiere. Questo debutto è stato preparato sul piano teorico da un *Manifesto per un nuovo teatro*, pubblicato da Pasolini nel numero di gennaio-marzo 1968 della rivista «Nuovi Argomenti», da lui diretta insieme con Alberto Carocci ed Alberto Moravia.

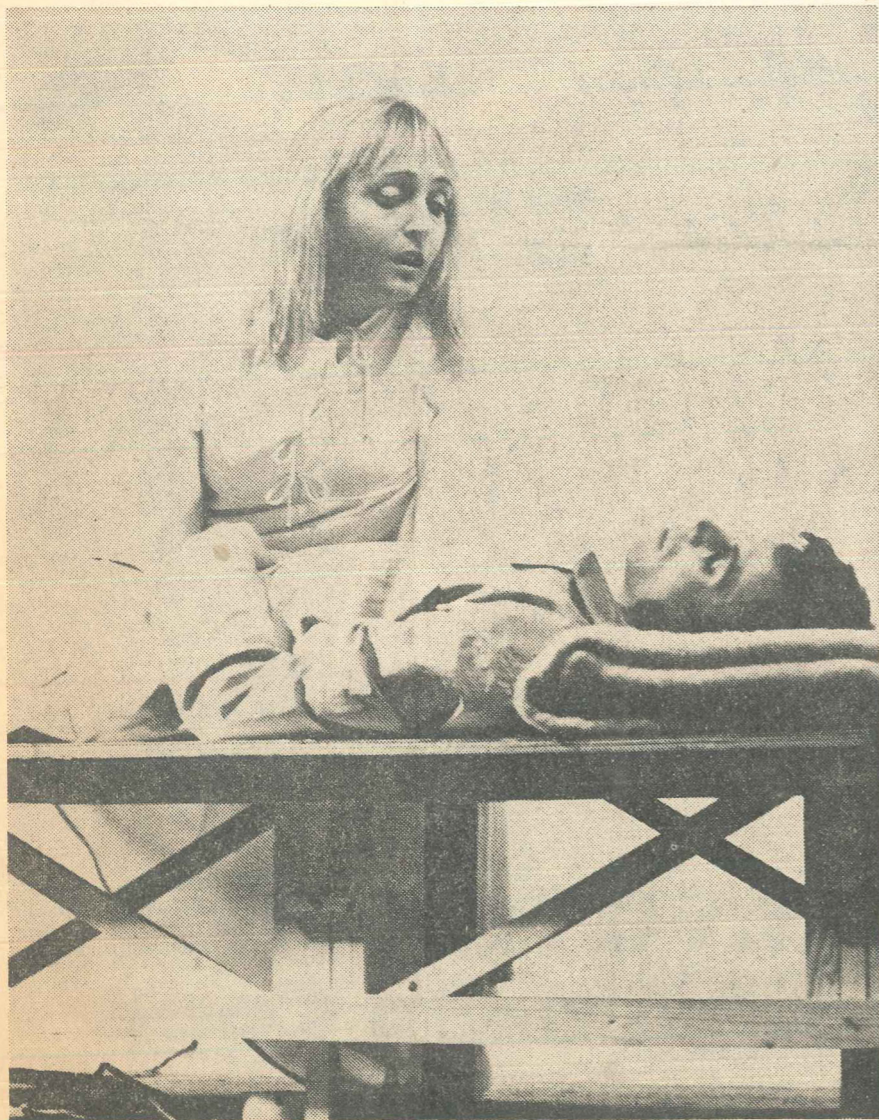
## SULLE ORME DEL TEATRO GRECO

Pasolini definisce il suo teatro un «teatro di parola», un teatro cioè in cui la parola e il testo riacquistano quella predominanza che essi avevano inizialmente nell'antico teatro greco e che poi hanno perduto a favore dell'azione, o della messinscena, o di una parola ridotta ad un formalismo insignificante, o di una mimica fine a se stessa. Esso si oppone quindi ad un teatro tradizionale, borghese, ufficiale, accademico, a quello che Pasolini (accettando una definizione di Moravia) chiama il «teatro della chiacchiera» («da Cekov a Ionesco all'orribile Albee» esemplifica Pasolini); ma si oppone anche non meno fortemente al teatro d'avanguardia, antiborghese, di contestazione, dell'«underground», o «teatro del gesto e dell'urlo» («lo stupendo Living Theatre», «da Artaud al Living Theatre, soprattutto, e a Grotowski, tale teatro ha dato prove assai alte», è sempre Pasolini che parla). Il teatro di parola vuole quindi rivalutare espressamente una parola che non sia

chiacchiera, una parola che abbia tutto il suo significato culturale, tutto il suo valore letterario; e vuol richiamarsi espressamente alle origini del teatro, ai greci: «Esso non nasconde di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione moderna del teatro rinascimentale e di Shakespeare», scrive Pasolini.

Nelle intenzioni di Pasolini il teatro di parola si dovrebbe rivolgere a quegli intellettuali che costituiscono, secondo la sua terminologia, i «gruppi avanzati della borghesia». Egli polemizza perciò anche apertamente con la fisionomia di un teatro popolare destinato alle masse: una possibilità teorica e retorica, secondo Pasolini, poiché le

Laura Betti, nell'impervio personaggio della moglie, e Luigi Mezzanotte, del Teatro Stabile di Torino, sotto la regia dell'autore, hanno dato vita al difficile testo drammatico.



masse piccolo borghesi hanno sostituito il teatro con il cinema e la televisione: «niente operismo ufficiale dunque», ma tentativo di raggiungere indirettamente la classe operaia appunto attraverso un dialogo con i gruppi culturali avanzati. Questa concezione di Pasolini — che egli non nasconde essere derivata dall'ideologia marxista — ci pare un po' astratta, ad ogni modo non così lucidamente immediata come le felici definizioni di «teatro della chiacchiera» e «teatro del gesto o dell'urlo». Forse vi è una contraddizione latente fra questo richiamo abbastanza vago alla classe operaia e la concezione, tutto sommato abbastanza aristocratica, che vuole un teatro dedicato ai gruppi avanzati della borghesia, un teatro culturale. Certo il pubblico che frequenta i teatri (anche il pubblico torinese di *Orgia*) non è certo di tipo popolare, né testi abbastanza difficili come *Orgia* possono pretendere di parlare ad un pubblico popolare; ma forse quello che Pasolini si augura a lungo andare è che il pubblico di tipo popolare finisca per ottenere dalla società quegli strumenti culturali necessari ad avvicinarsi al teatro di parola.

## RITO CULTURALE

Pasolini ad ogni modo ribadisce il significato culturale del suo teatro: che deve essere addirittura un rito culturale, differenziandosi (e forse allo stesso tempo richiamandosi ad essi) dal rito naturale, archetipo del teatro, dal rito religioso («primo rito del teatro, come propiziazione, scongiuro, mistero,

ressanti, come le considerazioni sulla lingua, sulla convenzionalità dell'italiano orale e della dizione teatrale, sulla koiné dialettizzata), dando frequentemente la parola allo scrittore stesso, perché ci sembra si tratti di un documento importante e costruttivo, anche intrinsecamente (cioè indipendentemente dal prestigio dell'autore). Vediamo ora quello che Pasolini ha realizzato con *Orgia*.

## LA PROVA DELLA RIBALTA

Diamo atto a Pasolini di non essersi limitato ad una teorica enunciazione di concetti, bensì di aver subito affrontato la prova della ribalta; e di averlo fatto, come egli scrive nel programma, «con l'opera che ho pensata e scritta per prima», nonostante egli vi riconosca pericoli di confusioni e di malintesi e benché essa presenti (rispetto all'ideologia teatrale maturata in seguito) «queste due caratteristiche difettose» (stiamo citando Pasolini): 1) Conserva abitudini di autore lirico, che considera il monologo come il più teatrale degli eventi teatrali; 2) conserva tracce di «azione»: quella maledetta «azione» ormai monopolizzata dal cinema, dalla televisione o dal teatro gestuale. Se abbiamo ben capito, Pasolini riconosce a *Orgia* un carattere quasi spirituale, di «lavori in corso».

Se questa nostra impressione è vera, ciò è un atto di coraggio da parte di uno scrittore ormai arrivato, che non esita a presentarsi a un pubblico di teatro (quindi un po' diverso forse dal pubblico suo tradizionale) e ad affron-

# Orgia

un dramma di Pasolini

orgia, danza magica»), dal rito politico (democrazia ateniese), dal rito sociale (borghesia), dal rito teatrale (teatro antiborghese del Gesto o dell'Urlo); «il teatro di parola nasce ed opera totalmente nell'ambito della cultura». Anche l'attore, dunque, dovrà essere prima di tutto un uomo di cultura: «Egli non dovrà più, dunque, fondare la sua abilità sul fascino personale (teatro borghese) o su una specie di forza isterica e medianica (teatro antiborghese) sfruttando demagogicamente il desiderio di spettacolo dello spettatore (teatro borghese), o prevaricando lo spettatore attraverso l'imposizione implicita del farlo partecipare a un rito sacrale (teatro antiborghese). Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla capacità di comprendere veramente il testo. E non essere dunque interprete in quanto portatore di un messaggio (il Teatro!) che trascende il testo: ma essere veicolo vivente del testo stesso.»

Abbiamo riassunto alcuni punti essenziali di questo scritto di Pasolini (e ve ne sarebbero altri, abbastanza inte-

tare una prova in circostanze non del tutto facili. Il suo impegno, del resto, non si limita al testo, ma riguarda anche la regia, da lui personalmente curata.

L'opera — scritta in versi — verte su un rapporto sadomasochistico fra due sposi, che si attirano e tormentano a vicenda in un groviglio di ossessioni, ricordi, istinti. Alla fine la donna si uccide, dopo aver soppresso i due bambini nati dal matrimonio. E l'uomo scarica il suo sadismo su una prostituta da lui condotta in casa sua. Le strutture sceniche sono ridotte al minimo: i personaggi agiscono fra le nudi pareti di una stanzetta, si ha quasi l'impressione che siano rinchiusi in una cassa di poco più grande di loro. L'azione è quasi inesistente, la «parola» dovrebbe trionfare, almeno nelle intenzioni di Pasolini. Tuttavia, se vi sono brani che hanno una certa forza lirica e letteraria (ricordiamo ad esempio certe evocazioni di paesaggio italiano quando i due protagonisti parlano della loro infanzia), ve ne sono altri (troppi) alquanto oscuri, oppure gravidi di un estetismo eccessivo (si sta sempre più divulgando il luogo comune che vuol vedere in Pasolini una specie di D'Annunzio della seconda metà del Novecento: è un paragone che pare spiaccia a Pasolini, ma che ci è frequentemente capitato di sentire o leggere). Inoltre vi sono «trovate» di gusto dubbio: ad esempio la conclusione, che vede successivamente uno spogliarello femminile ed uno maschile (in nome dell'emancipazione femminile e dell'uguaglianza dei sessi?), finché l'uomo indossa gli abiti della donna e con questi lascia la scena; non è questo un resto del teatro del gesto, che Pasolini vuol combattere? O è una concorrenza ai locali notturni? E la parola è veramente sempre parola o non è anche talvolta chiacchiera?

## DEVIAZIONE DALLA NORMALITÀ

Il tema trattato da Pasolini è quello della «diversità» di molte persone dalle norme della società, nel senso della loro deviazione dalla cosiddetta «normalità»: in *Orgia* questo motivo è impostato in chiave sessuale, ma alcuni accenni nel testo fanno pensare che il tema della «diversità» possa anche essere visto in altri sensi, più ambiziosi: il colore della pelle, una particolare posizione politica o sociologica, ecc. (o, come scrive Pasolini, «il rapporto della diversità, esistenziale, con la storia»). Ma questo rimane appunto allo stato di accenno, volutamente inserito, e finalmente avulso dall'atmosfera generale del lavoro, il quale è di una morbosità forse eccessiva. La realizzazione pratica non è quindi all'altezza delle intenzioni teoriche.

In queste circostanze ci pare che vadano lodati gli attori, alle prese con la fatica di dar vita al difficile testo: Nelide Giammarco, Luigi Mezzanotte e soprattutto Laura Betti, che ha incarnato l'impervio personaggio della moglie, una parte resa più ardua da lunghi

## L'autore

Nato a Bologna nel 1922, ha trascorso la giovinezza in Emilia, Lombardia, Veneto e Friuli, seguendo i trasferimenti del padre, ufficiale dell'Esercito. Laureato in lettere, ha insegnato per qualche tempo. Trasferitosi a Roma, si è occupato in varie forme di letteratura e di cinema. Autore di romanzi (*Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*), di diversi volumi di poesie (tra cui *Le ceneri di Gramsci* ebbe il premio Viareggio), di scritti critici (raccolti nel volume *Passione e ideologia*), ha anche curato alcune antologie (Poesia dialettale del Novecento e La poesia popolare italiana). Il suo nome è anche legato a film di grande risonanza: *Il Vangelo* secondo Matteo, *Edipo re*, *Teorema*; quest'ultimo, presentato al Festival di Venezia del 1968, è stato interpretato da Laura Betti, che vi ha vinto la Coppa Volpi. Nel 1968 Pasolini si è ritirato dalla competizione del Premio Strega (quando era già entrato nella ristretta rosa dei possibili vincitori) per «contestare» l'attuale sistema dei premi letterari.

## Il teatro di Parola

Ripetiamo il passo conclusivo del *Manifesto per un nuovo teatro*, in cui Pasolini ripropone le sue idee sul teatro di Parola («Nuovi Argomenti», N.S. n. 9, gennaio-marzo 1968, p. 22):

*Il teatro di Parola è un teatro completamente nuovo, perché si rivolge a un tipo nuovo di pubblico, scavalcando del tutto e per sempre il pubblico borghese tradizionale.*

La sua novità consiste nell'essere, appunto, di Parola: nell'opporvi, cioè, ai due teatri tipici della borghesia, il teatro della Chiacchiera o il teatro del Gesto o dell'Urlo, che sono ricondotti a una sostanziale unità: a) dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza), b) dal comune odio per la parola (ipocrita il primo, irrazionalistico il secondo):

*Il teatro di Parola ricerca il suo «spazio teatrale» non nell'ambiente ma nella testa.*

*Tecnicamente tale «spazio teatrale» sarà frontale: testo e attori di fronte al pubblico: l'assoluta parità culturale tra questi due interlocutori, che si guardano negli occhi, è garanzia di reale democrazia anche scenica.*

*Il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo solo pubblico.*

*Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano, ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un «rito culturale».*

Pier Paolo Pasolini

fra carri armati e qualche poliziesco colpo di sfollante. Pasolini ci perdonerà ma tali cartelli ci fanno sospettare un gratuito esibizionismo (di cui egli non ha bisogno, e che contraddirebbe anzi quelle serie intenzioni che ci sembra aver ravvisato nel suo interesse per il teatro).

## PASOLINI E I CONTESTATORI

Tale sospetto ci perseguita anche da quanto abbiamo letto che Pasolini ha partecipato ad un'occupazione universitaria a Torino («La Stampa» del 14 dicembre 1968), impedendo cioè ad un professore di fare il suo mestiere (e ficcando il naso nelle faccende altrui). Che cosa avrebbe detto se qualcuno fosse andato ad impedirgli di mettere in scena *Orgia*? Se ben ricordiamo, quest'estate al festival di Venezia, quando si trattava del suo film *Teorema*, Pasolini era, almeno all'inizio, abbastanza contrario ai contestatori...

Ed anche in altre occasioni egli è stato severo con un certo tipo di contestatori da lui qualificati dell'epiteto — in fondo pertinente — di «fascisti di sinistra». Nella scorsa primavera egli scrisse una poesia (pubblicata su «Nuovi Argomenti» e sull'«Espresso»), dove in brutti versi faceva critiche abbastanza sensate ad un facile snobismo contestatorio. Quale è il senso della sua partecipazione alla contestazione torinese? Abbiamo troppa stima dello scrittore per supporre che egli pensi che la contestazione è bella solo se vengono contestati gli altri... E allora? Desiderio di farsi perdonare la poesia suddetta? O patetico sforzo di non perdere il contatto con i giovanissimi, lotta del subconsciente contro gli anni che passano?

## COLOQUIO COL PUBBLICO

Molto più felice è stata invece un'altra idea di Pasolini e degli organizzatori: la discussione col pubblico alla fine dello spettacolo. Molto spesso vi ha partecipato l'autore stesso; inoltre gli spettatori hanno avuto la possibilità di indirizzare domande per iscritto, cui lo scrittore avrebbe risposto per lettera ai singoli indirizzi.

Pur giudicando noi stessi piuttosto severamente *Orgia* nel suo valore intrinseco di opera teatrale, non concordiamo con le critiche rivolte al Teatro Stabile, colpevole di aver messo in scena il lavoro. Anzi, ci sembra che l'esperimento sia interessante, sia per il fatto stesso che Pasolini si cimenti con il teatro, sia perché il suo «teatro di parola» è un contributo importante ai tentativi di definizione di un nuovo teatro. Ringraziamo il Teatro Stabile di Torino per aver permesso la realizzazione di quest'esperienza e ci auguriamo che lo scrittore voglia persistere nella via del teatro: una via non facile, soprattutto in quella forma che egli ha scelto (il teatro culturale e letterario), ma piena di fascino e di possibilità.

Antonio Stauble