

d'un intreccio di azioni fisiche (come Dante alla fine del *Purgatorio* e nel *Paradiso*). Similmente, le parole sono a volte punteggiate dal grido, come una voce che si fosse divisa il lavoro: non grida quando parla, non parla quando grida. Quei prolungati "Aaaaaah, aaaaaah, aaaaaaaah" del Padre in *Affabulazione*. E una peculiarità del personaggio "borghese", come nel finale del film *Teorema*, oppure è il segno di un atteggiamento che riguarda il teatro nel suo insieme? L'Ombra di Sofocle risponde al Padre: "In fondo a questo lamento io ti compaio".

Beatrice tira su Dante con gli occhi, sì, ma anche il demone Shahzaman, nel *Fiore delle Mille e una notte*, grida ai due amanti, prima di tagliarli a pezzi, "voi avete fatto all'amore con gli occhi". E in due episodi, poi tagliati, di *Porcile* il protagonista Julian sognava una scena di tortura in cui a una vittima ebrea vengono cavati gli occhi con un cucchiaino. L'amore con gli occhi è l'ultimo che si fa in un universo concentrazionario, e allo stesso tempo è l'amore più intimo, l'amore edipico in quell'universo concentrazionario che è semplicemente il mondo della Legge. L'ebreo-vittima, nei due episodi che dicevo, grida anche lui la sua brava serie di "ah", e confessa di amare il proprio carnefice.

Qui il discorso si farebbe lungo, e forse divagante, ma dammi qualche minuto: fin da quando ha cominciato a scrivere testi teatrali, a sedici anni, Pasolini ha concepito il teatro come un recinto in cui un poeta è prigioniero delle catene edipiche e sogna di liberarsene facendo la rivoluzione. Si può dire che questo perimetro non è mai cambiato, nemmeno nel suo teatro "maggiore". I suoi borghesi sono prigionieri della perversione e non possono uscire dalla combinatoria edipica come non possono uscire dalla propria classe. Ma ho l'impressione che si capisca poco del suo teatro fin che si continua a pensarlo in termini psicologici: il sadomasochismo non è che la metafora di una "rifondazione metafisica". Pasolini non è parmenideo, è pascaliano. Dio non stabilisce l'Essere, anzi l'Essere persiste in quiete fin che Dio è distratto, appena Dio si sveglia distrugge l'Essere e lo trasforma. C'è un passo di *Bestemmia*, il poema in forma di sceneggiatura che pubblicheremo l'anno prossimo, in cui Dio dice: "La parte di me che è nel carnefice / ha deciso di uccidere la parte di me che è nelle vittime". Il rapporto vittima-carnefice è concepito come un parziale suicidio che Dio commette per rinnovarsi. E per questo che la vittima deve essere complice del carnefice: perché la coppia vittima-carnefice garantisce il movimento perpetuo della Vita. Il dio che non si suicida è semplicemente Atena, la dea che non sa niente di genitori e figli.

A me pare che la Ragione compaia nel teatro di Pasolini come in una sorta di *moralità play* alla cui mitologia di fondo non si può credere più. La Ra-

gione come consolatrice, una *consolatrix afflictorum*, una Madonna impotente. E per questo che il vero interesse per il teatro si restringe, in Pasolini, alla tragedia?

No, non per questo: l'impotenza della Ragione non necessariamente è tragica. Lui poi ci ha anche provato a fare teatro-cabaret, e forse l'avrebbe divertito. Il fondo del suo teatro mi pare tragico a un livello superficiale, perché è il luogo dei sensi di colpa. A un livello più profondo, se fosse vero il discorso che ho fatto prima, sul sadomasochismo come garante della forza vitale e fondazione metafisica della Vita stessa, allora si potrebbe forse ricordare che la tragedia è, per eccellenza, fondatrice.

È per questo che le persone veramente appassionate del teatro di Pasolini sono coloro che lavorano fra le scene, più che gli spettatori? Nel caso del suo cinema non accade quasi l'opposto? Nel cinema, come nella letteratura, Pasolini interviene in maniera straripante, affronta e scambussola i generi, devasta e crea. Riecrea. Nel teatro, invece, si concentra sul genere tragico. Certo, traduce anche Plauto, ma è la tragedia che lo occupa.

Con una di quelle contrapposizioni facili che sono sempre un po' false, si potrebbe dire che lo spazio claustrofobico del teatro è l'inferno di Pasolini, mentre il cinema è il suo paradiso. Nel teatro "fa i conti" con Dio, mentre nel cinema si gode da turista le opere di Dio. Paradossalmente, credo che la ragione per cui gli addetti ai lavori sono interessati al teatro di Pasolini è che "sentono" che lui odiava il teatro.

Che poi paradosso non è. Tutta la grande tradizione del teatro novecentesco si radica nel rifiuto, nell'insofferenza, spesso proprio nell'odio per il teatro corrente, sistematico: da Craig a Stanislavskij, dalla Duse a Mejerchol'd, da Brecht e Artaud a Grotowski.

Il cinema invece lo amava, e gli spettatori, anche quando il film è difficile e problematico, si sentono un po' in vacanza.

Nei tuoi saggi mi pare che tu veda il cinema di Pasolini come una grande terra di confine, il luogo in cui lui sperimentava - e noi possiamo osservare - il modo in cui la sua vita trapassava nella composizione artistica e viceversa. Il cinema, insomma, non come uno dei suoi campi d'attività, ma come intermondo nel quale tutto ciò che appartiene a Pasolini uomo e a Pasolini autore può trovare una sua precaria unificazione. Sto esagerando?

Sì, stai esagerando. Il cinema è la continuazione della sua poesia con altri mezzi e, d'altra parte, fa esplodere la sua narrativa portandola a liberarsi della buona coscienza veristica. Il cinema è il vettore della sua libertà. Ma c'è un altro nodo, quello della filologia, della logica, e in ultima analisi della verità, che precipita piuttosto, in alcuni suoi studi degli anni cinquanta, nel faticoso rapporto con il marxismo e, appunto, nel teatro. C'è sempre in Pasolini un bisogno di sentirsi "pa-

drone" che si soddisfa nel suo essere *flâneur*, ma c'è poi sempre, anche, un'esigenza di sistematicità e una voglia di cogliere in fallo la propria ipocrisia (insomma, una "pesantezza") che è, per esempio, nel fondo dei suoi romanzi non finiti se fossero finiti. Anche il suo teatro, in fondo, è un'opera non finita.

Perché qui non può agire da "padrone"?

Il *flâneur*, il padrone, è il Poeta (i suoi famosi saggi *en poète*): perfino il suo Cristo è un Poeta, e non una delle tre persone della Trinità. Il Poeta ha l'unico compito di camminare con energia, lasciandosi alle spalle i piagnistei. E l'unione di vittima e carnefice, ne incarna entrambi i ruoli; quando la solidarietà con la vittima diventa sterile, ha pieno diritto di identificarsi col carnefice, se questo porta nuova gioventù. Nel 1974, questo compito e destino del Poeta viene discusso e patito nel teatro (in *Bestia da stile*) mentre viene intuito e agito, con intrepida inconsapevolezza, in quell'atroce "casting" che sono i primi quindici minuti di *Salò* (il film, quanto al resto, più teatrale di Pasolini).

C'è il teatro. C'è il cinema. E poi c'è, come terzo vertice d'un triangolo, l'attore. Per Pasolini, ovviamente, il problema dell'attore non è essenzialmente quello di "saper recitare". Nel caso del cinema l'ha più volte ripetuto. In linea di principio, gli interessava la persona "così com'è". Ma le cose non mi sembrano così semplici. Si potrebbe dire, schematizzando, che lui distingueva fra tre tipi di "attore": le persone riprese così come sono (ma riprese, non esibite); la persona che si esibisce, che coincide con l'attore professionista medio, e coincide con l'inautenticità del "borghese". E poi coloro che hanno come una seconda natura, sulla cui pelle - come dice per Totò - affiora un modo d'essere che non è la quotidiana realtà, né la finzione scenica, ma una persona ulteriore, fatta ad arte ma non più artificiale: Totò, Silvana Mangano, Maria Callas, Laura Betti, Carmelo Bene, Julian Beck, Memo Benassi, Anna Magnani, Orson Welles. Li immaginava come una sorta di archetipi. E fra gli archetipi poneva Chaplin. Si tratta di "persone" particolarmente "compiute", e quindi non sostanzialmente diverse da persone come Sandro Penna o Natalia Ginzburg, o sua madre, o Gadda? Oppure c'è una differenza sostanziale? Si può parlare di una tecnica che diventa (seconda) natura e quindi rende complessa la trasparenza della persona?

La tripartizione che fai assomiglia molto a un'altra tripartizione, antropologica, che Pasolini ha teorizzato più volte: ci sono i "semplici", che ama, poi ci sono i borghesi, che odia, poi ci sono i suoi amici intellettuali (che ama), cioè quelli che a forza di cultura acquistano una "semplicità seconda". C'è una buffa poesia, del 1963, in cui si immagina che durante una partitella al Trullo i ragazzi che giocano abbiano "la faccia" di Francesco Leonetti, di Elsa Morante, di Cesare Garboli ecc. Sono gli stessi amici a cui

chiede, quando gira, di fare delle parti nei suoi film. Così come vuole un "poeta" per Cristo (e trova poi uno studente anarchico) una volta che ha deciso che il corpo di Cristo non può essere quello di un sottoproletario come Stracci (che può tutt'al più rappresentare un "finto" Cristo). Se ne ricava, insomma, che il corpo degli intellettuali "poetici" è il corpo dei sottoproletari illuminato dalla consapevolezza. Anche nel *Manifesto per un nuovo teatro* sostiene che i suoi attori dovranno essere degli intellettuali. Non credo che pensi a una tecnica, pensa piuttosto a delle negazioni: attori che "non siano" borghesi. Che per una loro forza, tra sacra e infantile, distruggano in se stessi la propria borghesia. Anche Marilyn Monroe, nella poesia che le dedica, si salva in quanto "bambina".

M'ha colpito il fatto che tu, sia nel saggio sull'espressionismo di Pasolini che in quello introdotto all'edizione di *Tutte le opere*, quando sei vicino alla conclusione tiri fuori il problema dell'attore come un paradigma per andare al di là... Di che cosa? Lo tiri fuori, in ambedue i casi, fregandotene del problema della recitazione. Ti interessa ciò che dalla pratica recitativa pianta radici in un prima e in un dopo, in una continuità che fa ponte sul susseguirsi degli spettacoli. Nel primo caso ti riferisci alla nozione di "pre-espressivo" che sta alla base dell'Antropologia Teatrale; nel secondo utilizzi la nozione di "spettacolo continuo" che trovi nel libro di Mirella Schino su Eleonora Duse. E evidente che qui quel che ti interessa non è il teatro o il cinema, ma l'attore come punto di partenza.

Mi interessa il bisogno che Pasolini ha di "caricarsi di energia", come un attore, e di usare poi quest'energia per "elettrizzare" le opere in cui si esprime. Non è (solo) narcisismo: è una strategia per competere col successo, per non uscirne trivializzato. Comporre un simulacro di sé che attiri i media come uno specchio ustorio e sappia dirigere i raggi verso l'opera da farsi. (Che è poi anche un modo per rinchiudersi in casa, per nascondersi: il suo modo di dormire, con le *Boules Quies* nelle orecchie). Più sottilmente, è anche una pratica che investe lo statuto del testo. Come Eduardo, sul palcoscenico, sembrava che non recitasse e che fossero gli attori minori a recitare intorno a lui, così nelle ultime opere di Pasolini si ha l'illusione di una indifesa nudità biografica che è invece calcolo e forma ulteriore. Solo che la strategia era pericolosa, e Pasolini la eseguiva per istinto o poco più - non ne aveva fatto una scienza.

Ti ripeto la domanda: un punto di partenza? Per andar dove? L'hai sentita l'intervista di Adriano Sofri nel carcere? Lui a un certo punto parla dell'ipocrisia di chi sostiene che il carcere serve a rifarsi una vita. Poi, quasi in un soprassalto, pone sotto la sua lente l'espressione "rifarsi una vita" e osserva che è naturale che le attività teatrali, nel carcere, siano tanto piene di senso, perché sono "rifarsi una

vita" là dove dei valori della vita si nega praticamente tutto. Rifarsi una vita? Immagino di vedere in fila le figure che lui - Pasolini - ha impersonato in film suoi e non suoi; le figure significative, i personaggi: Leandro detto "er monco" ne *Il gobbo* di Lizzani (1960). Un capetto malavitoso. Un'immagine esibita e provocatoria che - se ricordo bene - venne poi usata nelle falsificazioni dei giornali di destra quando si trattò di montare lo scandalo sulla sua supposta criminalità. Poi Don Juan, il prete guerrigliero, amaro, quasi disperato, che fa la guerra nel momento stesso in cui la condanna come un'infamia, nel Messico improbabile di quel bruttissimo film - sempre di Lizzani - che è *Requiescant* (1967). Tanto brutto quanto interessante come documento. Sempre nel 1967, il Grande Sacerdote nel suo *Edipo re*. Dice le parole con cui Sofocle apre la tragedia. Imperosonerà Chaucer ne *I racconti di Canterbury*, nel 1972. L'anno prima, aveva impersonato un "allievo di Giotto" ne *Il Decameron*. Quest'ultima, accanto a quella del prete guerrigliero rigido, impacciato, ma col fuoco nero negli occhi, mi pare la sua finzione più significativa. Recita l'artista come un uomo d'azione, un guerriero (credo che si rifaccia a Toshiro Mifune ne *I sette samurai*). Se le mettessimo in fila, non ti pare che avremmo un grande autoritratto di Pasolini? Ma nel momento stesso in cui te lo domando, mi pare che sarebbe anche un similvero tanto appropriato da nascondere qualcosa d'essenziale.

Ce ne sono altre, di icone di Pasolini, nel suo cinema. Due soprattutto me ne ricordo: lui che, sul campo del Bologna, intervista Pascutti, Bulgarelli e Pavinato chiedendogli a che serve la forzata castità dei ritiri - e lui che, a Bombay, chiede di incontrare un intoccabile per, si direbbe, paragonarsi con lui. Non c'è solo il guerriero, voglio dire, c'è l'introverso che trema di desiderio (culmine ideale sarebbe stato quello, formidabile, della cornice poi non girata del *Fiore delle mille e una notte*: l'autore che, senza schermi "colti", bacia tre ragazzi arabi e da ogni bacio scaturisce un segmento narrativo). E poi c'è una delle foto che gli ha fatto Pedriali a Chia: Pasolini nudo che disegna, accoccolato a terra, il profilo di Longhi. Aggressiva esibizione di sé e, insieme, torre d'avorio della cultura.

Ma soprattutto, quel che resta escluso in questa galleria di immagini esibitive è quello che vorrei chiamare il "silenzio del romanziere". Moravia l'aveva detto, al tempo della poesia sugli studenti di Valle Giulia: "Un romanziere non dovrebbe mai dire subito e immediatamente quello che sente. Un poeta sì". Un romanziere ha l'obbligo del silenzio, perché deve organizzare una struttura che dia voce alle ragioni e ai torti di tutti. Un romanziere non può esibirsi, perché i suoi personaggi si intimidirebbero, e non gli si abbandonerebbero più con fiducia. Questo "diritto al silenzio" Pasolini non l'ha esercitato quasi mai, ma deve averlo rimpianto tante volte. ■