

Incontro con il curatore di "Tutte le opere" di Pasolini

Vittime e carnefici nell'inferno del teatro

dialogo con Walter Siti di Ferdinando Taviani

La "sterminata disseminazione" dell'opera pasoliniana sembra d'uno straniero nato però e cresciuto proprio dalle nostre parti. Costruisce, un seme qua e uno là, a centinaia, a migliaia, un paese parallelo, rifa l'Italia, ce la restituisce familiare e insieme irricognoscibile. Nei volumi sul teatro e sul cinema questa irrimediabile estraneità irrimediabilmente concittadina diventa lampante e si materializza, perché lo spettacolo circostante è sempre incumbente nel confronto.

L'edizione di *Tutte le opere* di Pier Paolo Pasolini diretta da Walter Siti per "I Meridiani" di Mondadori, iniziata nel 1998, consta ora di otto tomi: i recenti due *Per il cinema*, il volume *Teatro*, e i precedenti *Romanzi e Racconti* (cfr. L'Indice, 1999, n.4), *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (cfr. L'Indice, 2000, n.3), *Saggi sulla politica e la società* (cfr. L'Indice, 2000, n.3). Nel corso del 2002 usciranno i due volumi de *Le poesie*, che concluderanno l'impresa. In chiusura, troveremo un saggio di Walter Siti che probabilmente si intitolerà *L'opera rimasta sola*. Osserverà il modo di lavorare dell'autore, una prospettiva che nel caso di Pasolini tocca l'essenziale. Siti lo spiega più volte, nei suoi diversi interventi: è un poeta-in-azione, l'esatto opposto dell'esteta decadente che agisce in maniera "poetica".

Come editore e curatore, Siti si comporta di conseguenza. Assieme a Silvia De Laude (che collabora alla cura di tutti i volumi tranne quelli dedicati al cinema) fornisce una documentazione imponente, trattando con la stessa acribia rispettosa le notizie "nobili" d'arte e letteratura e le precisioni sulle date d'una canzonetta o d'un film andante, ma la massa delle notizie precise non soffoca mai la tensione, lo spirito a contropelo, sicché il lettore, nei meandri delle note minute, persino fra un elenco di manoscritti, può imbattersi in improvvise aperture critiche di respiro generale. Sembra che i curatori si divertano a dribblare le attese del lettore. Walter Siti, Silvia De Laude e Franco Zabagli riescono in questo modo a impedire che il minuzioso e imponente apparato finisca per regolarizzare un'opera che si nutre d'irregolarità.

Il saggio sull'*Opera rimasta sola*, che chiuderà l'ultimo volume, risponderà al saggio con cui lo stesso Siti introduceva l'intera edizione: *Tracce scritte di un'opera vivente*. E chiaro il passaggio da uno sguardo a posteriori, che scopre nelle opere le tracce di un'azione viva, allo sguardo a priori, che alla fine del tragitto ricomincia da capo e s'interroga sul senso di una letteratura che riesce a conservare – ferita o arricchita – la sofferenza per l'assenza fisica del suo autore.

I volumi di cinema e di teatro si trovano idealmente al centro di questo tragitto. Quasi cinquemila pagine che nel loro insieme rappresentano forse il più imponente "caso di coscienza" dello spettacolo novecentesco, unico per la forza della sua frastagliata e contraddittoria indipendenza. È un autonomo e anarchico pianeta che oppone resistenza alla cosiddetta "società dello spettacolo", con-

trapponele lo "spettacolo" nel senso forte della parola, come arte di lottare contro l'irrealtà quotidiana. A queste pagine, Walter Siti nega il riposo. Varianti e inediti le sommuovono. Particolarmente numerosi e significativi gli inediti teatrali. "Il lettore si meraviglierà forse – scrivono Siti e De Laude all'inizio della nota all'edizione del volume teatrale – di trovare ben sedici titoli, mentre il Pasolini autore di teatro è noto, di solito, per sette testi: le sei 'tragedie' e il giovanile dramma storico *I Turcs tal Friul*". Come introduzioni ai volumi, non ci sono tentativi di sistemazioni storico-critiche, ma le domande e le esperienze circospette e inquiete degli uomini dell'arte: Bernardo Bertolucci, Mario Martone e Vincenzo Cerami per il cinema; Luca Ronconi e Stanislas Nordey per il teatro. In questo volume, brilla per la sua assenza il famoso *Manifesto per un nuovo teatro* che Pasolini scrisse nel 1968, al quale molti per comodità riducono l'intero suo pensiero teatrale. In una parentesi alla fine della nota Walter Siti spiega perché sia stato edito lontano (nel volume *Saggi sulla letteratura e sull'arte*): "per non dare l'impressione di una necessaria dipendenza dei testi dalla teoria". E aggiunge: "semmai è la teoria che è derivata dai testi, caricandoli di desiderio politico ma anche irrigidendoli". Poche righe, per di più fra parentesi, ma che valgono un'introduzione. In *Per il cinema* troviamo una varietà da zibaldone: sceneggiature, progetti, appunti, polemiche, interviste, fumetti, trascrizioni dei dialoghi dei film di cui non resta la sceneggiatura completa, risvolti di copertina, frammenti di sceneggiature a più mani. Mai un *découpage*.

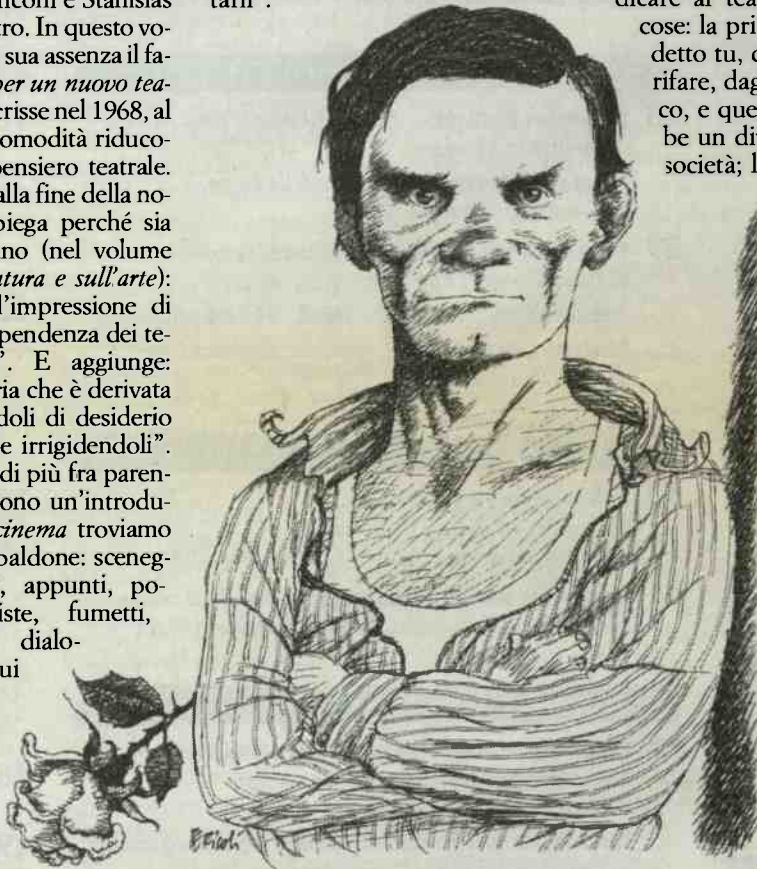
"Quella che stiamo curando è l'edizione delle opere scritte di Pasolini (...) Non abbiamo neanche tentato di dare per iscritto un 'equivalente' del testo audiovisivo".

Teatro e cinema non vanno intesi come gemelli. Sono semmai contrapposti e speculari. Walter Siti ne aveva parlato nell'importante saggio *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini* ("Rivista di Letteratura Italiana", 1989, n.1). Lì il discorso sul cinema si mostrava inestricabilmente legato a quello sulla poesia pasoliniana. E forse è da qui, da questa differenza profonda, che conviene partire per il nostro dialogo.

Il volume teatrale si chiama normalmente Teatro. Quello cinematografico si chiama Per il cinema. Perché non Per il teatro e Per il cinema? oppure Teatro e Cinema?

La giusta simmetria sarebbe stata allora "Testi teatrali" e "Sceneggiature cinematografiche"; ma, avendo voluto far entrare nei titoli i sostantivi "cine-

ma" e "teatro", è stato necessario sottolineare che i testi del teatro pasoliniano sono effettivamente quelli che si trovano nel volume, mentre i testi del suo cinema sono i film, cioè testi audiovisivi che nei volumi non si trovano: noi del cinema abbiamo pubblicato i pre-testi, destinati a diventare una componente del più complesso testo filmico. Nonostante il faticoso esperimento registico di *Orgia*, alla fine del 1968, non esistono "testi scenici" pasoliniani di cui il testo scritto sia solo una componente. Il che non esclude (ma è ovvio) che alcuni di quelli che ho chiamato pre-testi abbiano una perfetta autonomia letteraria, e vivano pienamente anche senza il film che avrebbe dovuto "completarli".



Mi pare che per il teatro Pasolini preferisse binari laterali. Cominciò a far teatro come attività all'interno di un processo pedagogico, scolastico. Da una parte, il lavoro teatrale come spinta in avanti del lavoro letterario, poesia a voce alta; dall'altro – quando si passa dalla pagina al palcoscenico – come attività destinata, almeno idealmente, a un ambiente a parte, degno, fuori dal teatro corrente (considerato abominevole e spreco). Questo imprinting teatrale mi pare gli sia rimasto. In fondo, anche quando si impegna direttamente nel teatro, tenta di rivitalizzare la tradizione del teatro di scuola, nel senso più nobile della parola, del teatro "di circolo", d'accademia e "di movimento". Forse eccedo nel dare importanza al suo *Manifesto per un nuovo teatro*, ma in esso Pasolini rivitalizza l'idea-base di Alfieri. E uno specchio novecentesco – nel 1968 – del *Parere sull'arte comica in Italia* scritto da Vittorio Alfieri alla fine del Settecento, che cominciava più o meno così: "Per far nascere il teatro in Italia dovreb-

bero esserci prima gli autori, poi gli attori, e poi gli spettatori". Non ti sembra un'affermazione lucida e sarcastica che Pasolini avrebbe potuto far sua?

Assolutamente sì. Un paio di volte, ragionando coi giornalisti dopo il semi-fallimento della regia di *Orgia*, alla fine del 1968, si trova a dire una frase del tipo: "ho capito che al teatro bisognerebbe dedicare tutta la vita, altrimenti non significa nulla". Quando aveva cominciato nel cinema, a chi gli chiedeva quali fossero state le difficoltà, per lui principiante assoluto dietro la macchina da presa, rispondeva che in fondo nel cinema la "tecnica" è un mito, si tratta di quattro cosette che si imparano subito. Credo che la frase sulla vita intera da dedicare al teatro significhi due cose: la prima, che, come hai detto tu, ci sarebbe tutto da rifare, dagli attori al pubblico, e questo presupporrebbe un diverso assetto della società; la seconda, che lui stesso dovrebbe

infilarsi in una "collaborazione creativa" con altre persone, presumibilmente in un "gruppo", che fermerebbe la sua perpetua corsa solitaria da un'esperienza espressiva all'altra. Un po' anche ci prova, seriamente, progettando un Centro di studi teatrali (che dovrebbe essere, secondo quanto scrive a Garzanti nell'aprile 1968, "oltre che teatro anche

movimento culturale e in qualche modo politico"), chiedendo ai suoi amici di scrivere per il teatro, fondando il Teatro del Porcospino; ma gli passa subito, non è uomo da comunità creative.

Nel cinema, invece, reinventa a partire dalle basi, dall'abbiccì del mestiere.

Sul set è lui il padrone assoluto, è molto diverso. La differenza fondamentale per lui è, credo, che il cinema si fa all'aperto e il teatro si fa al chiuso.

Mica sempre.

Infatti, i due soli momenti della sua opera, che io ricordi, in cui immagina di rifondare lo spazio scenico sono una poesia in cui progetta di montare il *Calderón* su un prato, ricostruendo come un teatrino unicamente le Meninas di Velázquez (con "brevi intervalli tra scena e scena consistenti / in campi lunghi in cui gli attori arrivano al centro / dell'immenso prato presso il bacino elettrico del Peschiera") e la scena dell'*Orestide africana*, in cui il bellissimo ragazzo nero che im-

persona Oreste si inginocchia su una tomba all'aperto, mentre Pasolini stesso, con la propria voce, recita le parole di Eschilo. Si tratta, anche nel primo caso, di teatro fatto al cinema, come l'*Otello* di *Che cosa sono le nuvole?*, anche lì con uno sfogo finale sull'aperto. Nel cinema si *spia* la realtà (e questo dà un senso di onnipotenza), nel teatro la si dovrebbe *patire*, o scontare (e questo dà un senso di angoscia).

Mentre alla radice del cinema di Pasolini c'è tutto quell'universo che può racchiudersi nella parola "corpo", con il suo sole di luce e il suo sole nero, nel teatro mi pare che prevalga una sorta di sistematica decorporizzazione (si può dire così?).

All'inizio mi sembrava una contraddizione. Dicevo: ma come?, nel cinema va alla ricerca dei corpi e nel teatro, che ce li ha lì, sul palcoscenico, in carne e ossa... Non avevo riflettuto che in teatro un corpo in carne e ossa è un segno, ma continuando a essere un corpo vivo. Voglio dire che in teatro non poteva usare i corpi come *materiale*, come fa nel cinema dove in montaggio maneggia solo pellicola: avrebbe dovuto averci un rapporto più intimo e nello stesso tempo distaccato. Ronconi ricorda che Pasolini non approvò quando lui, nel *Candelaio*, mise sulla scena dei veri sottoproletari, tra cui Ninetto. Ma nella recensione che Pasolini fece al *Candelaio* di Ronconi si dice che quella era una buona idea, e si apprezzano quei corpi che "premono con violenza contro il tessuto ben teso e tonale dello spettacolo". Forse anche coi corpi a teatro avrebbe dovuto lavorare di frizioni e di dissonanze, come faceva con le parole in letteratura. Ma avrebbe dovuto, per far questo, maneggiare corpi di diverse classi sociali, più o meno educati alla recitazione; la grande occasione che mancò, forse, nel 1968, fu proprio quella di non aver saputo approfittare del corpo "teatrale" di Laura Betti e di quello più "naturale" di Luigi Mezzanotte. Nel 1965 aveva pur lavorato, in chiave grottesca, con la corporeità della Betti in *Italie magique*. Ma per la Betti il discorso sarebbe più rischioso e complicato: nello stesso Sessantotto aveva usato il masochismo della Betti per farla diventare una santa in *Teorema* (e la Betti l'aveva inteso fin troppo bene, se arrivò a scrivergli della "mia coglionissima nevrosi da *Teorema*... pensavo tu volessi un mio preciso suicidio"); il sadismo della Betti l'ha usato più tardi, nella dama di Bath del *Canterbury* (e Bertolucci, al tempo di *Salò*, la immaginò nella terribile infanticida Regina di *Novecento*). Ecco, forse per Pasolini usare il corpo degli attori a teatro avrebbe significato spingerli all'estremo confronto con se stessi, a giocare la propria vita sulla scena, a uccidere o a uccidersi.

Nel suo teatro, tutto ciò che sta al di là del dialogo sembra astrarsi in un intreccio di sguardi che a volte carambolano da un personaggio all'altro, quasi il grado zero o la sublimazione