

TEATRO

Ronconi si immerge nelle trame oscure di un Edipo rovesciato, in cui Pasolini consuma la fine di un mondo fondato sulla memoria delle generazioni

GIANFRANCO CAPITTA

TORINO Il progetto che a Torino Luca Ronconi dedica a Pier Paolo Pasolini (mostre, dibattiti, recital e soprattutto tre spettacoli nuovi allestiti in un mese) è già di per sé un avvenimento eccezionale, nell'arido panorama che pigrizia e inettitudine (da ultimo con l'alibi della paralisi determinata dalla paura di «mani pulite») hanno indotto nella vita culturale delle nostre istituzioni.

In più c'è questa *immersione totale* da parte di quello che è forse il maggiore regista italiano nei testi di un autore che a tanti anni dalla morte violenta continua a rimanere uno spettro scomodo per la cultura e la politica italiane, tanto che c'è voluta la spregiudicatezza davvero diabolica di Andreotti, proprio alla vigilia dell'avviso di garanzia nei suoi confronti, a farlo dichiarare «oggi d'accordo» con le analisi che il poeta faceva vent'anni fa nei suoi interventi *corsari*.

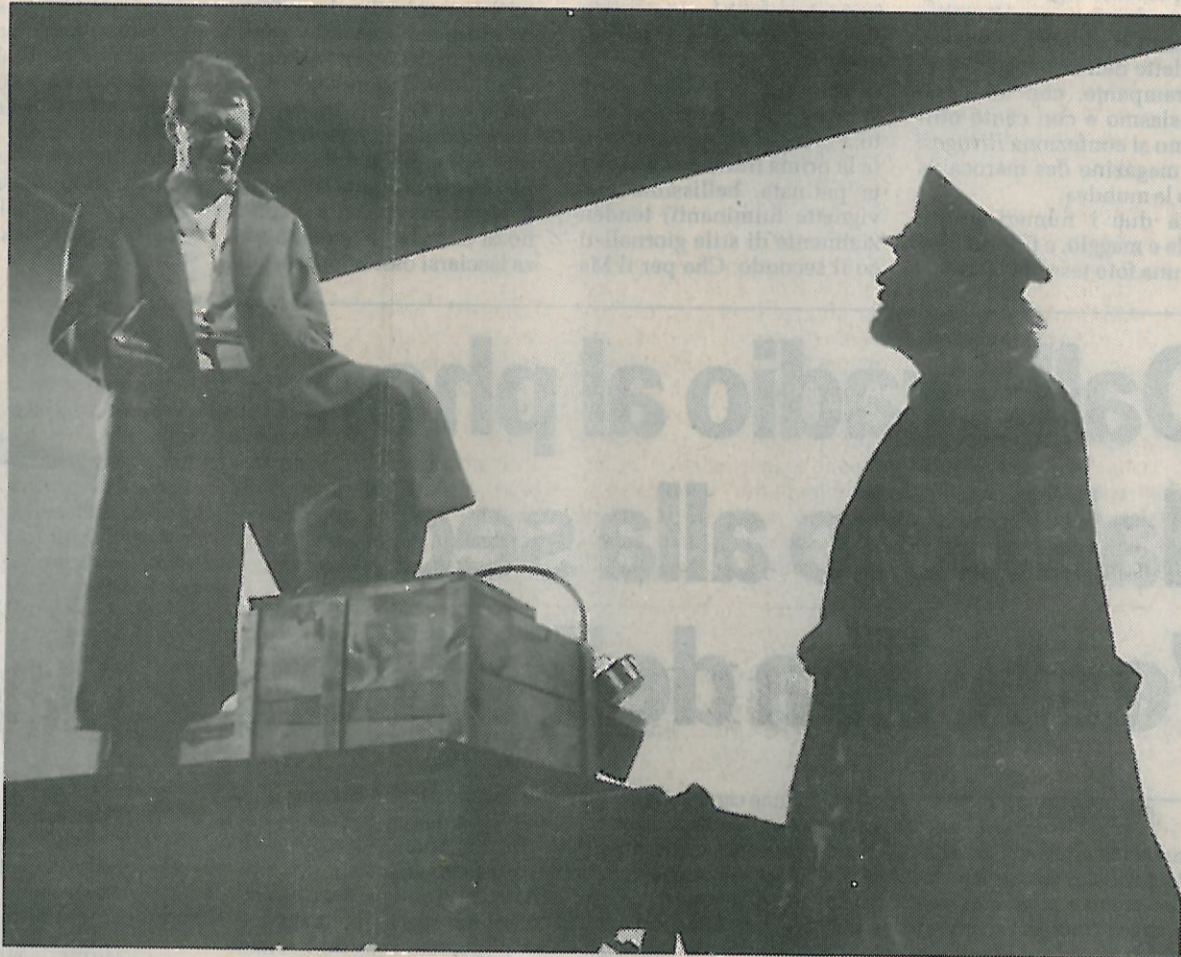
L'andata in scena al teatro Carignano di *Affabulazione*, forse il più conosciuto dei testi teatrali pasoliniani, segna intanto l'apertura di una «scommessa» tra il regista e il poeta, a proposito di rappresentabilità e peculiare teatralità di quei testi (in attesa ovviamente di vedere a giugno *Calderon* e *Pilade* messi in scena con gli allievi della scuola dello stabile torinese, e dopo il bellissimo *Calderon* di quindici anni fa al Laboratorio di Prato). Gassman, che più volte si era misurato con *Affabulazione*, ne aveva accentuato le ascendenze tragiche classiche, le simmetrie, per quanto rovesciate, con l'*Edipo* originario di Sofocle, l'universalità di quel cannibalismo che domina il rapporto tra generazioni.

Lo spettacolo di Ronconi fruga invece nelle pieghe dell'ambiguità del testo, in qualche modo nella sua interna teatralità, nella sua dolorosa contemporaneità. *Affabulazione* fu scritto, come gli altri testi di quel «teatro di Parola», tra il '65 e il '66, anche se poi fu pubblicato a '68 già scoppiato, svelando però ai lettori altre profetiche chiavi di lettura. E' la storia di un uomo, industriale lombardo ricco e arrivato, che improvvisamente sente di non governare più il rapporto con il figlio adolescente. Il fatto che questo abbia una ragazza, e con lei viva la propria sessualità, fa scattare in lui una sorta, appunto, di Edipo rovesciato, dove è il padre attore e protagonista.

Il desiderio di possedere la sessualità, o forse direttamente il sesso, del figlio, lo porta a un tale stato di crisi da fargli abbandonare la fabbrica e le proprietà, per entrare in una dimensione misticamente accesa che porterà al sangue e alla definitiva emarginazione di lui.

L'incapacità da parte della generazione al potere di «assorbire» al proprio interno quella successiva era esplosa negli anni sessanta per il definitivo e tragico deteriorarsi della ancestrale cultura di origine contadina, ricca al suo interno anche di elementi di innocenza e positività. Ciò che esplode in tutta la sua drammaticità nel '68 con lo scontro irrecuperabile e colpevole tra «padri» e «figli» borghesi.

«Affabulazione», il regicidio sessuale e politico di Pasolini



si. E se il poeta si schierava in questa occasione, dopo i fatti di Valle Giulia, con i giovani poliziotti invece che con gli studenti fu proprio perché in quella vedeva ancora il legame fisiologico con quella cultura antica, mentre vedeva nei «contestatori» i figli di una borghesia moderna, e per questo culturalmente imbastardita.

Non è scindibile tutto questo dallo spettacolo di Ronconi, che pure resta strettamente aderente al testo e che Umberto Orsini, nel temibile ruolo del padre, conduce come un carneale teorema alla costruzione appassionata e vibrante di una mostruosità tragicamente assoluta (non a caso proprio *Teorema* è il testo pasoliniano con cui questo ha maggiori affinità tematiche e drammaturgiche). Con morbosità e doppiezza sommersa, il padre di Orsini scopre la sua attrazione-sconfitta nei confronti del figlio dentro una dimensione che la regia di Ronconi (e le scene di Carmelo Giamello) mostrano accattivante e funzionale quanto spudoratamente «falsa» e artefatta. Artificiale è il prato fuori della casa, come in un pezzo di Pina Bausch; vola meccanicamente verso il soffitto del palcoscenico il giornale che al padre copre il capo durante i sogni rivelatori e premonitori; si muove automaticamente telecomandato il pallone dietro ai cui calci il figlio cerca di parare il proprio imbarazzo alle parole paterne. E sui cambi di scena la musica di Haydn echeggia su bianchi schermi spogli da vuota finzione cinematografica.

Un universo finto dentro il quale quella realtà tremenda si può finalmente rappresentare se non più vivere, destino obbligato della tragedia oggi. Ma nella sua «rappresentazione» il regista non nega nessuna delle possi-

E a giugno «Pilade» e «Calderon»

Umberto Orsini
e Carlo Montagna
in «Affabulazione»
di Pasolini-
Ronconi

bilità linguistiche del teatro: dal biringaio inconcludente e ignaro della madre (Paola Quattrini) che di quella borghesia è il volto più becero ma anche crudelmente vittima, alla misteriosa apparizione della negromante, che Marisa Fabbri cosparge di sapienziale dolore, quasi fosse la voce del poeta cui la predizione del domani non permette in alcun modo di influenzarne il decorso. Fino ai molti volti interpretati da Carlo Montagna, da ombra di Sofocle a parroco impotente a compagno di emarginazione, mentre due giovani allievi, Alberto Mussap e Marina Guideri, danno corpo e desideri ai personaggi del figlio e della fidanzatina.

Se è la scoperta dell'autonoma sessualità del ragazzo a mettere in crisi il padre, che vi identifica il definitivo distacco ombelicale di quello da sé e la propria perdita di potenza, sessuale e politica, niente altro che il sangue può sciogliere quel nodo, come rego-

Questi i prossimi appuntamenti della *kermesse* torinese su Pasolini: domani alle 17, al Centro Studi del Teatro Stabile, incontro su *Affabulazione* con Luca Ronconi, Umberto Orsini, Marisa Fabbri, Paola Quattrini, Carlo Montagna (presenta Orengo); venerdì alle 21 al cinema Massimo incontro con Vincenzo Cerami; lunedì (stessa ora stesso posto) Laura Betti, Edoardo Gadda, Nuccio Messina e Beppe Novello parlano dell'esordio teatrale di Pasolini a Torino nel '68; martedì 1 giugno, dalle 10 al Castello di Rivoli, «Interviste audiovisive di Pasolini» (fino al 13 giugno); alle 21 (fino al 13 giugno) *Calderon*, con gli allievi della Scuola di teatro del T.S.T. diretti da Ronconi, che il giorno dopo, sempre alle 21, sempre al Castello di Rivoli, fino al 13 giugno, mettono in scena *Pilade*.

larmente avviene lungo una costruzione drammaturgica di rifiutate complicità. E a quel punto, Ronconi mostra il taglio netto che attraversa quella *Affabulazione*, e con un colpo di teatro mozzafiato scopre una realistica epifania nella scena finale, che da sola rinvia a molte altre immagini ed emozioni. Quando il padre è ormai solo, dopo i vent'anni di galera cui è stato condannato per quella uccisione del figlio che egli stesso ha definito «regicidio», e che dal mito di Edipo lo ha fatto passare a quello di Ercole nelle *Trachinie*, il vagone ferroviario dove si è ridotto a vivere e dove viene abbandonato perfino dal barbone Caccarella appare in tutta la sua interezza, compreso di binari e di traversine. E' il trono di un nuovo regno delle immondizie, carretta da salmerie di guerra, straniato strumento di attraversamento di un mondo ormai colpevolmente, e per sempre, ridotto in rovina.

AFFABULAZIONE

UNA COMMEDIA DI SANGUE E FINZIONI

GIANNI MANZELLA

TORINO Natura e artificio, realtà e sogno, ragione e follia. *Affabulazione* secondo Luca Ronconi si tiene tutta a una serie di antinomie già leggibili nella luminosa scena iniziale che include il protagonista in una poltrona rotante nella solitudine di un campo erboso. O più oltre, negli spazi vuoti delimitati dallo spostamento di pareti e tramezzi, immobili come «paesaggi» di George Segal o di Edward Hopper, coi fantocci gessosi messi a contatto degli oggetti reali o il gelo degli interni spogli e ombrosi (qui natura *vivente* sarà invece il corpo tormentato di Umberto Orsini).

Non è astrazione ma l'ostentata sottolineatura della concretezza della finzione, tanto più evidente quanto più replica in forma meccanica una funzionalità negata in partenza. Come la palla trascinata su una guida a filo del proscenio, in rotazione ma inseribile per il gioco del ragazzo, il figlio biondo e barbaro, che mima il gesto che non può compiere.

Dove siamo qui, cos'è questo luogo? Siamo beninteso nello spazio della rappresentazione, sul palcoscenico dove si recita una «tragedia inventata».

La realtà non si può dire ma solo rappresentare, dirà l'ombra di Sofocle chiamata da Pasolini a dar voce e autorità a un'idea teatrale, giacché *Affabulazione* non nasconde il suo carattere *teorico*, per così dire, esemplificazione del «teatro di Parola pasoliniano».

Teatro della realtà dunque, e non del vero. Lo spazio di *Affabulazione* è però anche lo spazio del sogno. Come in Calderon o in Pirandello (e come nel Calderon pasoliniano) è il sogno, il risveglio dal sogno, a introdurre la luce improvvisa di una nuova verità, percepita come tale ancor prima di sapere quale essa sia.

Lo spettacolo di Ronconi può essere letto allora come un passaggio dal chiarore al buio. Non va verso lo svelamento ma al contrario verso una zona d'ombra. Verso il mistero, com'è mistero e non enigma da svelare il figlio per il padre. Ma il mistero è appunto lo statuto del tragico, l'inoltrarsi in una regione dominata dalle potenze sconosciute in mezzo a cui l'uomo si sente straniero.

La scelta del tragico è dichiarata fin dall'evidente rovesciamento del mito di Edipo, non il figlio che vuole la morte del padre ma i padri che uccidono nei figli la perdita della propria giovinezza (generazione sfortunata, dirà altrove il poeta dei giovani ribelli dei suoi anni maturi). E il corpo sanguinante del padre esposto su un letto può anche richiamare visivamente l'enciclopedia della tragedia classica.

Ma appunto di una tragedia a rovescio si tratta. A un passo dal rivoltarsi in commedia. Così come l'estremismo razionalistico di quegli ambienti che han fatto propria la lezione di Adolf Loos, l'equazione fra ornamento e delitto, vira verso il kitsch della sfera di vetro o dell'altalena con cui si gingilla la negromante di Marisa Fabbri, in una scena ormai trasformata in un altro arrossato.

Maledetta ragione, aveva detto l'apocrifo Sofocle in scarpe da tennis. Varcata quella soglia, ci si ritrova di nuovo in uno spazio aperto, in una terra deserta che è già quella di Vladimir e Estragon, ad aspettare Godot in compagnia di Beckett.

Pasolini, il «teatro di Parola» contro la chiacchiera e l'urlo

FEDERICO DE MELIS

In un'intervista concessa alla *Stampa* mercoledì 5 maggio Luca Ronconi, nel presentare i suoi tre spettacoli pasoliniani - *Affabulazione*, *Pilade* e

sto da lui), il mondo dei mass-media (cinema e televisione), che per Pasolini si era sostituito come «rito sociale» al teatro, si è espanso a dismisura, e la «classe» intellettuale marxista su cui Pasolini fondava la sua nuova idea di

dionisiache, in una parola *religiosa* del teatro, espunte dalla tradizione borghese, che a partire da Shakespeare e Calderon fonda il teatro come «rito sociale», ebbene, questo tentativo era destinato a fallire.

scondeva di rifarsi esplicitamente, «con candore neofitico», alla tragedia greca, il «teatro della democrazia ateniese», eclissando l'intera tradizione del teatro borghese. E' un momento, la

dovrà cambiare pelle: non sarà più il portatore del Verbo teatrale ma semplicemente un «uomo di cultura» che comprende il testo, facendosene «veicolo vivente». Lo «spazio teatrale»

lescente. Il fatto che questo ragazzo, e con lei viva la qualità, fa scattare in lui un rifiuto, di Edipo rovesciato, di padre attore e protagonista di possedere la sessualità, e forse direttamente il sesso, del figlio, lo porta a un tale stato di crisi da fargli abbandonare la fabbrica e le proprietà, per entrare in una dimensione misticamente accesa che porterà al sangue e alla definitiva emarginazione di lui.

L'incapacità da parte della generazione al potere di «assorbire» al proprio interno quella successiva era esplosa negli anni sessanta per il definitivo e tragico deteriorarsi della ancestrale cultura di origine contadina, ricca al suo interno anche di elementi di innocenza e positività. Ciò che esplode in tutta la sua drammaticità nel '68 con lo scontro irrecuperabile e colpevole tra «padri» e «figli» borghesi.

ni scopre la sua attrazione-sconfitta nei confronti del figlio dentro una dimensione che la regia di Ronconi (e le scene di Carmelo Giammello) mostrano accattivante e funzionale quanto spudoratamente «falsa» e artefatta. Artificiale è il prato fuori della casa, come in un pezzo di Pina Bausch; vola meccanico verso il soffitto del palcoscenico il giornale che al padre copriva il capo durante i sogni rivelatori e premonitori; si muove automaticamente telecomandato il pallone dietro ai cui calci il figlio cerca di parare il proprio imbarazzo alle parole paterne. E sui cambi di scena la musica di Haydn echeggia su bianchi schermi spogli da vuota finzione cinematografica.

Un universo finto dentro il quale quella realtà tremenda si può finalmente rappresentare se non più vivere, destino obbligato della tragedia oggi. Ma nella sua «rappresentazione» il regista non nega nessuna delle possi-

bilità linguistiche del teatro: dal birignao inconcludente e ignaro della madre (Paola Quattrini) che di quella borghesia è il volto più becerato ma anche crudelmente vittima, alla misteriosa apparizione della negromante, che Marisa Fabbri cosparge di sapienziale dolore, quasi fosse la voce del poeta cui la predizione del domani non permette in alcun modo di influenziarne il decorso. Fino ai molti volti interpretati da Carlo Montagna, da ombra di Sofocle a parroco impotente a compagno di emarginazione, mentre due giovani allievi, Alberto Mussap e Marina Guideri, danno corpo e desideri ai personaggi del figlio e della fidanzatina.

Se è la scoperta dell'autonomia sessualità del ragazzo a mettere in crisi il padre, che vi identifica il definitivo distacco ombelicale di quello da sé e la propria perdita di potenza, sessuale e politica, niente altro che il sangue può sciogliere quel nodo, come rego-

larmente avviene lungo una costruzione drammaturgica di rifiutate complicità. E a quel punto, Ronconi mostra il taglio netto che attraversa quella *Affabulazione*, e con un colpo di teatro mozzafiato scopre una realistica epifania nella scena finale, che da sola rinvia a molte altre immagini ed emozioni. Quando il padre è ormai solo, dopo i vent'anni di galera cui è stato condannato per quella uccisione del figlio che egli stesso ha definito «regicidio», e che dal mito di Edipo lo ha fatto passare a quello di Ercole nelle *Trachinie*, il vagone ferroviario dove si è ridotto a vivere e dove viene abbandonato perfino dal barbone Cacerella appare in tutta la sua interezza, compreso di binari e di traversine. E' il trono di un nuovo regno delle immondizie, carretta da salmerie di guerra, straniato strumento di attraversamento di un mondo ormai colpevolmente, e per sempre, ridotto in rovina.

la morte del padre ma i padri che uccidono nei figli la perdita della propria giovinezza (generazione sfortunata, dirà altrove il poeta dei giovani dei suoi anni maturi). E il corpo guinante del padre esposto su un palco può anche richiamare visivamente l'enciclopedia della tragedia classica.

Ma appunto di una tragedia a rovescio si tratta. A un passo dal rivoltarsi in commedia. Così come l'estremismo razionalistico di quegli ambienti che han fatto propria la lezione di Adolf Loos, l'equazione fra ornamento e delitto, vira verso il kitsch della sfera di vetro o dell'altalena con cui si gingilla la negromante di Marisa Fabbri, in una scena ormai trasformata in un altro arrossato.

Maledetta ragione, aveva detto l'apocrifo Sofocle in scarpe da tennis. Varcata quella soglia, ci si ritrova di nuovo in uno spazio aperto, in una terra deserta che è già quella di Vladimir e Estragon, ad aspettare Godot in compagnia di Beckett.

Pasolini, il «teatro di Parola» contro la chiacchiera e l'urlo

FEDERICO DE MELIS

In un'intervista concessa alla *Stampa* mercoledì 5 maggio Luca Ronconi, nel presentare i suoi tre spettacoli pasoliniani – *Affabulazione*, *Pilade e Calderon* –, ha ridotto il discorso di Pasolini contenuto nel famoso *Manifesto per un nuovo teatro*, uscito su «Nuovi Argomenti» nel gennaio-marzo '68, all'idea di un «teatro declamato» contrapposto al teatro «diretto», il teatro-teatro. Parlando della «diffidenza» di Pasolini per i «teatranti», Ronconi dice che «era quella di tutti i letterati, per i quali il teatro era un fatto letterario e, al massimo, tolleravano un genere di rappresentazione degradata, volutamente miserabile sul piano estetico». Così sembrerebbe che la polemica di Pasolini contro il «teatro della

E' ormai del tutto inattuale il famoso «Manifesto per un nuovo teatro», uscito nel '68? Gli interrogativi di allora e di ora

Chiacchiera» (definizione mutuata da Moravia), cioè il teatro borghese, e contro il «teatro del Gesto o dell'Urlo», il teatro antiborghese, fosse il frutto di una repulsa apriori e corporativa per il teatro, e non invece di un ragionamento su di esso, in una specifica situazione storica.

Oggi che Pasolini torna a essere rappresentato è forse utile ricordare i termini di quel ragionamento. Per durne, magari, una sua totale inattualità a venticinque anni di distanza, in una situazione in cui almeno uno dei bersagli polemici di Pasolini – il teatro *underground* – è venuto meno, integrato, con risultati anche alti, nel teatro dell'establishment (come previ-

sto da lui), il mondo dei mass-media (cinema e televisione), che per Pasolini si era sostituito come «rito sociale» al teatro, si è espanso a dismisura, e la «classe» intellettuale marxista su cui Pasolini fondava la sua nuova idea di teatro non esiste più.

Pasolini riteneva che con Bertolt Brecht e la sua teoria dello straniamento si fosse consumata l'ultima possibilità, per il teatro borghese, di rinnovarsi dall'interno. Che fosse necessario fare un'opera di demistificazione attraverso la quale sarebbe stato chiaro che il teatro in quanto teatro si fondava ormai sul nulla. Esso, sia nella sua accezione borghese che antibor-

ghese, non esisteva più in quanto prodotto organico di un contesto sociale, ma come frutto di un mistico atto di volontà. «Il teatro è il teatro»: soltanto in termini tautologici il senso comune riusciva a spiegare che cosa fosse il teatro.

Se per opporsi alla «chiacchiera» del teatro ufficiale i gruppi che si riunivano nelle cantine (tra cui non mancavano oggetti di ammirazione per Pasolini, come lo «stupendo» Living Theatre, Grotowsky e il «caso straordinario» di Carmelo Bene) intendevano recuperare, attraverso la disarticolazione del linguaggio e soprattutto la presenza ossessiva del corpo, le radici orgiastiche, propiziatricie, magiche,

dionisiache, in una parola *religiose* del teatro, espunte dalla tradizione borghese, che a partire da Shakespeare e Calderon fonda il teatro come «rito sociale», ebbene, questo tentativo era destinato al fallimento: non potendo recuperare *organicamente* le sue radici religiose, il «teatro del Gesto o dell'Urlo» finiva, intellettualisticamente, per affermarsi in quanto «rito teatrale»: la sua religione era il teatro.

In questo, per Pasolini non si differenziava dal teatro borghese, il quale, privo ormai della sua funzione sociale, che non fosse un'epigonale e deprimente «chiacchiera» mondana promossa «dallo spirito conservatore borghese», spiegava «la sua presenza e la sua prestazione (così poco richiesta) come un atto mistico: una 'messa teatrale', in cui il Teatro appare in una luce così abbagliante da accecare completamente». Se l'attore tradizionale, nel recitare, «sente vagamente di non partecipare più a un avvenimento sociale, trionfante e del tutto giustificato», reagisce alla sua disperazione con una falsa coscienza, «intransigente, demagogica, e quasi terroristica», della «verità» del Teatro.

Contro il teatro borghese e antiborghese, due facce dunque di una stessa medaglia, Pasolini teorizzò il «teatro di Parola» – così come, polemicamente verso l'industria cinematografica, aveva inventato il «cinema di poesia». Il «teatro di Parola» si proponeva di rinunciare all'intero apparato del teatro «naturalistico» – scenografie, costumi, musiche, azione scenica – per rimettere al centro come cuore pulsante la parola, ormai elusa nella «chiacchiera» o nell'«urlo». Pasolini non na-

scondeva di rifarsi esplicitamente, «con candore neofitico», alla tragedia greca, il «teatro della democrazia ateniese», eclissando l'intera tradizione del teatro borghese. E' un momento, la seconda metà degli anni 60, in cui assai problematicamente si pone per lui, nel cinema, il problema del «destinatario». Al «popolo» subentra la «massa», un indistinto pubblico piccolo-borghese contro il quale realizzerà, nel '68 e nel '69, i suoi film più esclusivi, più complessi, «d'avanguardia»: *Teorema* e *Porcile*. Il pubblico teatrale, per quanto infiltrato da questa modificazione «antropologica», che in ultima analisi rende insensato il teatro nella sua accezione borghese, come «rito sociale», è ancora un pubblico borghese tradizionale, da riconoscere con la «chiacchiera» o scandalizzare con l'«urlo». Il «teatro di Parola» rinuncia a questo destinatario: il suo pubblico è costituito dai gruppi avanzati della borghesia – gli intellettuali – e attraverso di essi, marxisticamente, alla classe operaia. Per la quale Pasolini rievoca nel suo *Manifesto*, contro «un operismo dogmatico, stalinista, togliattiano», «la grande illusione di Majakowsky, di Essenin».

Ma che cos'è il «teatro di Parola»? È una rappresentazione che a partire dal «rito politico» della tragedia greca – ormai irrecuperabile storicamente – si propone come «rito culturale». Il suo «spazio teatrale» non è nell'ambiente ma nella testa. Infatti i reali personaggi di questo teatro sono le idee. Il rapporto tra autore e spettatori, che appartengono alla stessa «classe» intellettuale, è più critico che rituale. In questo scambio il mediatore, l'attore,

dovrà cambiare pelle: non sarà più il portatore del Verbo teatrale ma semplicemente un «uomo di cultura» che comprende il testo, facendosene «veicolo vivente». Lo «spazio teatrale» sarà dunque «frontale» perché attori e spettatori hanno un'assoluta parità culturale.

In appendice: da che cosa nasce, sul piano culturale e psicologico, l'idea del «teatro di Parola», in quella seconda metà degli anni 60 che segna indubbiamente una svolta nella vita di Pasolini, con il configurarsi ormai chiaro di ciò che sarà l'Italia neo-capitalistica? Una risposta scomoda può essere suggerita da alcune limpide considerazioni di Franco Fortini – nel suo *Attraverso Pasolini* appena edito da Einaudi – sulla rappresentazione che Pasolini vuol dare di sé negli ultimi dieci anni della sua vita, sul suo personaggio pubblico. V'è un punto in cui Fortini scrive che una «voce clamante nel deserto non può usare un microfono», come invece fa, in abbondanza, Pasolini. La Parola del suo *Manifesto*, lungi dall'essere la parola critica e razionale e dialogante di un «nuovo teatro», può configurarsi forse, così, come la parola onnipotente e taumaturgica e profetica del Poeta che si vuole libero dai condizionamenti dell'industria culturale, che contro gli omologati «recita – scrive Fortini – la parte della libertà o di una sublime schiavitù». In questo caso le considerazioni di Ronconi sul Pasolini «letterato» che disprezza i «teatranti» sarebbero da riportare al centro del discorso. Ma questo è solo uno spunto, tutto da sviluppare.