

PROVE di Drammaturgia

Rivista semestrale

1/2006

Anno XII - numero 1 - luglio 2006

Rivista di inchieste teatrali



Spedizione in abbonamento postale - legge 662/96 art. 2 - 70% DRT - DCB

TEATRI CORSARI

Pasolini e Laura Betti: parole, immagini, frammenti

a cura di Stefano Casi e Cristina Valenti



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

Questo numero è stato pubblicato con il contributo dell'Unità bolognese del progetto MIUR: ACTOR. Figure del performer in età moderna. Documentazione, teorie e tecniche; e dei progetti di ricerca fondamentale orientata (ex 60%) - Ateneo di Bologna.

ELENCO NUMERI PRECEDENTI PROVE DI DRAMMATURGIA:

1-2/95 (numeri progressivi 1-2): Lettera a Vanda Monaco Westerstahl sull'esperienza teatrale, di Daniele Seragnoli; **UN TEATRO MULTITETNICO.** Il lavoro di Vanda Monaco Westerstahl, a cura di Eleonora Fumagalli; **Viaggio d'un attore nella Commedia dell'arte**, di Claudia Contin. **1/96 (numero progressivo 3):** A GOETHE. Storie di Laboratorio Teatro Settimo, con interventi di Alessandro Baricco, Laura Curino, Gerardo Guccini, Gabriele Vacis e la drammaturgia di "Affinità".

1/97 (numero progressivo 4): L'orefice del "fra", di Ferdinando Taviani; **IL DRAMATURG**, di Max Herrmann-Neisse; **IL "TEATRO STABILE"** DI GIULIANO SCABIA, di Franco Acquaviva. **2/97 (numero progressivo 5):** STANISLAVSKIJ E ARTAUD, di Franco Ruffini; **DOSSIER VASIL'EV**, a cura di Alessio Bergamo, con interventi di A. Vasil'ev e Jurij Alschitz (inediti per l'Italia); **LA CONFERENZA AL VIEUX COLMBIER.** Vita vissuta d'Artaud l'imbecille di Antonin Artaud, brani selezionati tradotti, riassemblati e adattati da Enzo Moscato.

1/98 (numero progressivo 6): LA COSTANZA DEL CORPO. Appunti su una poesia di testimonianza, di Giuliano Scabia; "CORPO ADOLESCENTE" (dedicato a Ryszard Cieslak), di Antonio Costa; Dacia Maraini e il teatro: una storia di trent'anni e più, di Laura Mariani; "IL MIO TEATRO" E "IL DIALOGO NEL ROMANZO", di Dacia Maraini; THIERRY SALMON E I NUOVI GRUPPI: DISCORSI NELLO SPAZIO SCENICO. Cronache del progetto "Crisalide-Eventi di Teatro", di Paolo Ruffini.

2/98 (numero progressivo 7): IL "PERHINDERION" DELLE ALBE. Storie di un teatro tra Africa e dialetto, con testi inediti di Marco Martinelli, Nevio Spadoni, Cristina Ventrucchi.

1/99 (numero progressivo 8): IL "NUOVO TEATRO" E LA SVOLTA PLURALISTA. Con un primo piano di Lenz Rifrasi, di Pier Giorgio Nosari; A SUD DEL TEATRO. Colloquio con Franco Scaldati; PATRIMONIO SUD. Atti dell'incontro di Cagliari (17-10-1998); STOCOLMA 1998. Memorie dell'anno teatrale, di Daniel Andersson e Vanda Monaco Westerstahl.

2/99 (numero progressivo 9): TEATRO POPOLARE DI RICERCA di Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti, con contributi di Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Franco Brambilla, Marco Baliani, Pippo Delbono; UN SI' LUTTUOSO SHOW (O SLOW?) di Enzo Moscato; CHI HA SOGNATO IL SOGNO DI STRINDBERG? Di Willmar Sauter; STAFFAN GOTHE e "EH LYSANDE ELANDE" di Vanda Monaco Westerstahl; LA STORIA IN CUCINA: IL QUARTETTO DI SPIRO GYORGY di Ilona Fried.

1/2000 (numero progressivo 10): PROMEMORIA - Quattro dossier a cura di Piergiorgio Giacchè, Gerardo Guccini, Chiara Guidi, Daniele Seragnoli.

2/2000 (numero progressivo 11): MITI - Drammaturgie intorno alla parola, testi di Fabrizio Arcuri e Elio Castellana, Mariano Dammacco, Paolo Puppa; ULTIMO INCONTRO CON GROTOWSKI di Laura Curino; IL TEATRO KATONA JÓZSEF DI BUDAPEST di Ilona Fried.

1/2001 (numero progressivo 12): VIDEOGRAFIE - Visioni e spettacolo - Atti del Convegno; VERSO UN TEATRO DEGLI ESSERI a cura di Gerardo Guccini.

2/2001 (numero progressivo 13): Atti del Convegno ESPERIENZE DI NUOVA DRAMMATURGIA, a cura di Cristina Valenti, Introduzione di Claudio Meldolesi; SCRIVERE PER IL TEATRO di Lucia Leva; CONVERSAZIONE CON FANNY & ALEXANDER di Ilona Fried.

1/2002 (numero progressivo 14): SANDRO LOMBARDI: IL MIO TESTORI a cura di Gerardo Guccini; ALTRI ANNI SETTANTA - Luoghi e figure di un teatro irregolare; ÁRPÁD SCHILLING: un teatro sulla difficoltà di esistere a cura di Ilona Fried; CONVERSAZIONE CON LAMINARIE a cura di Fabio Acca.

2/2002 (numero progressivo 15): OMAGGIO A THIERRY SALMON a cura di Renata Molinari; UN INCONTRO CON SALVADOR TÀVORA, E LA CUADRA DE SEVILLA (a cura di Cira Santoro).

1/2003 (numero progressivo 16): LA SCENA DEL DELITTO - Trame, ambienti, personaggi per un genere popolare; EMMA DANTE - Appunti sulla ricerca di un metodo con i testi di mPalermu e Carnezzera; UNA CONVERSAZIONE CON MAURIZIO SAIU a cura di Fabio Acca.

2/2003 (numero progressivo 17): INTORNO AL TEATRO DELLA VALDOCA: PAROLE, REGIA, DESTINI a cura di Marco De Marinis; IL TEATRO/VITA DI PIPPO DELBONO a cura di Marco De Marinis; RACCONTI DELLA MEMORIA: IL TEATRO DI ASCANIO CELESTINI a cura di Gerardo Guccini;

1/2004 (numero progressivo 18): PER UNA NUOVA PERFORMANCE EPICA a cura di Gerardo Guccini, contributi di Kassim Bayatly, Gabriele Vacis, Pier Giorgio Nosari, Gerardo Guccini, Beniamino Sidoti, Simone Soriani, Silvia Bottioli, Luigi Mastropaolo, Vanda Monaco Westerstahl, Fabio Acca, Pierpaolo Piludu.

2/2004 (numero progressivo 19): SULLA TRAGEDIA ENDOGONIDIA a cura di Adele Cacciagrano; CHIAROVEGGENZA. NAVICELLE CORSARE E ISTITUZIONI-FORTINO di Marco Martinelli; CINQUE "LIBRI" PER TORINO di Gabriele Vacis; GILGAMES DI TERESA LUDOVICO di Roberta Gandolfi; DALLE "AREE DISAGIATE" ALLA CRISI DEI TEATRI di Cira Santoro; INCONTRO CON FRANÇOIS KAHN SU BECKETT, GROTOWSKI E IL LABORATORIO di Lorenzo Mucci.

1/2005 (numero progressivo 20): TEATRI MUSICALI - ALTRI GENERI - INTERAZIONI - RICERCA, a cura di Gerardo Guccini, con interventi di Riccardo Cocciantè, Armando Punzo, Salvatore Tramacere, Raiz.

2/2005 (numero progressivo 21): AI CONFINI DELLA "PERFORMANCE EPICA" a cura di Gerardo Guccini.

Le fotografie di copertina e quelle riprodotte all'interno di questo numero della rivista provengono dal Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna.

PREZZO AL PUBBLICO FINO AL 2005: CIASCUNA COPIA EURO 3,58 (IVA ASSOLTA)

ABBONAMENTO 2 NUMERI 2005 : EURO 7,16 (IVA ASSOLTA)

PER I NUMERI DAL 2006 PREZZO AL PUBBLICO CIASCUNA COPIA EURO 4,50

ABBONAMENTO 2 NUMERI EURO 9,00 (IVA ASSOLTA)

SE VI INTERESSA RICEVERE LA NOSTRA PUBBLICAZIONE, VI PREGHIAMO DI INVIARE LA SOTTOSCRIZIONE A

CARATTERE, VIA B. PASSAROTTI 9/A, 40128 BOLOGNA - c.c. POSTALE. 31378508

VI PREGHIAMO INOLTRE DI AGGIUNGERE EURO 1,00 PER CIASCUN NUMERO SPEDITO.

PER ULTERIORI INFORMAZIONI: TEL. 051/37.43.27 caratterecomunicazione@virgilio.it

INDICE

Editoriale

Sul teatro di Pier Paolo Pasolini e Laura Betti

TEATRI CORSARI

Pasolini e Laura Betti:

parole, immagini, frammenti

atti a cura di Stefano Casi e Cristina Valenti

Presentazione

TEATRI CORSARI/parole

L'Archivio di Laura Betti a Bologna,

interventi di Gian Luca Farinelli,

Sergio Trombetti, Roberto Chiesi

Jacqueline Risset, *Ricordo di Laura Betti*

Giacomo Manzoli, *Fra cinema e teatro*

Marina Pitta, *Le canzoni di Laura Betti*

Claudio Longhi, *Ronconi incontra Pasolini,*

con un intervento di Stefano Casi

Roberto Chiesi, *Dal teatro allo schermo:*

interpreti d'eccezione

Stefano Casi, *Pasolini e Paul Vecchiali*

Loris Lepri, *Derek Jarman interpreta Pasolini*

Cristina Valenti, *Una disperata vitalità*

Mario Martone, *Lettera*

TEATRICORSARI/immagini e frammenti

1. *Che cosa sono le nuvole?* Cortometraggio di

Pier Paolo Pasolini (1967)

2. Pasolini sul suo teatro. Interviste radiofoniche (1968-1972)

3. Donazione dell'Archivio di Laura Betti al Comune di Bologna

4. Laura Betti. Antologia di canzoni e interviste (1959-2001)

5. Le canzoni di Laura Betti: da *Giro a vuoto* a *Brecht*

6. Julian Beck, Carmelo Bene, Laura Betti, Maria Callas, Orson Welles diretti da Pasolini

7. Pier Paolo Pasolini, *Femmes femmes* (dibattito)

8. Frammenti da *Femmes femmes* e *Salò* (1974-1975)

9. *Ostia.* Cortometraggio di Julian Cole (1986)

10. Laura Betti, *Una disperata vitalità* (1998)

LAURA BETTI RISPONDE

a cura del Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini

Laura Betti, *"Non amo il côté mistico del teatro"* (intervista di Claire Diez)

Laura Betti, *"Io sono un'improvvisatrice della lingua"* (intervista di Judith Chavanne)

Laura Betti, *Poesia a teatro* (intervista di Cristina Contente)

Laura Betti, *Vi porto nella stanza segreta di Pier Paolo* (intervista di Claudia Provvedini)

PRESENTAZIONE DEL LIBRO

"I TEATRI DI PASOLINI"

Franco Quadri, *Il libro*

Cristina Valenti, *I teatri di Pasolini dentro e fuori il teatro*

Claudio Meldolesi, *Un teatro delle origini*

Giacomo Manzoli, *Pasolini, o dell'oxymoron*

PIANI D'ASCOLTO

Progetto di Giuseppe Bertolucci

Giuseppe Bertolucci, *Progetto per un'edizione video del monologo teatrale "Na specie de cadavere lunghissimo"*

L'Osservatorio critico

a cura di Fabio Acca

"Un cubo che era una tomba".

Conversazione con Nelide Giammarco

Direttore Responsabile: Claudio Meldolesi

Direttore Editoriale: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Danjel Andersson, Willmar Sauter (Univ. di Stoccolma), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Claudio Meldolesi (Univ. di Bologna), Linda Zachrisson.

Stampa: Cartografica Artigiana/Fe - Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464 del 16/8/1995

CIMES Via Barberia, 4 40123 Bologna

Tel. 051/2092004 - Fax. 051/2092001

Library of Congress Washington: Codice della Rivista ISSN 1592-6680 (stampa) ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/ppd/index

Sul teatro di Pier Paolo Pasolini e Laura Betti

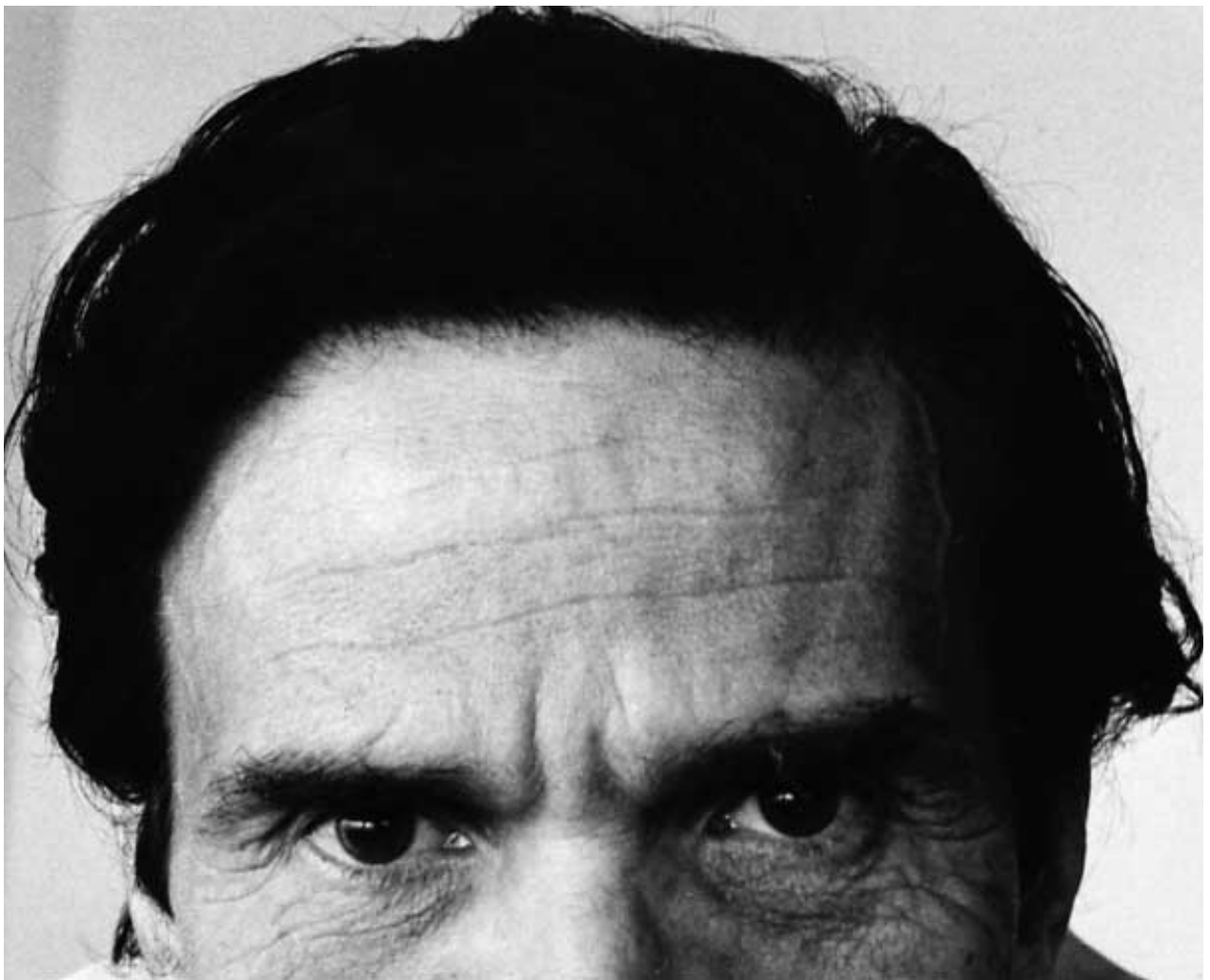
I lavori del convegno qui riferiti, svoltisi ai Laboratori DMS di Bologna, anticipavano le manifestazioni organizzate per il trentennale della morte di Pier Paolo Pasolini, fra queste anche una mostra dedicata a Laura Betti (*Laura Betti illuminata di nero*, IV Spazio dei Laboratori DMS, 2/30 novembre 2005, a cura del Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini e della Cineteca del Comune di Bologna). Qui delle quinte nere disposte a rombo ricavano un'infilata di stanze percorribili, dove il visitatore passando vedeva immagini e oggetti vissuti: foto, dischi, posacenieri, libri, carte, spartiti, una bottiglia di brandy su un tavolino tondo. Come spesso accade ai cimeli, anche queste cose trasmettevano l'impressione di essere state salvate da un disastro. Laura Betti le aveva raccolte, usate, consumate, forse dimenticate, finché sono qui riemerse dal suo buio, inaffondabili e impregnate della sua vita. Così il loro insieme, al pari di una casa sventrata, ci riportava incessantemente all'esistenza che le aveva riunite e di cui ora loro, le cose superstiti, testimoniavano l'assenza nel ricordo.

Ciò che differenzia un oggetto usato da un cimelio è il fatto che quest'ultimo fa ricordare la vita in quanto naufragata attorno. I cimeli, insomma, sono pregni di vita morta. È cosa che, a frequentarli un po' troppo spesso, magari sotto forma di reperto, reliquia o documento, può farci dimenticare che la nostra struttura antropologica, essendo come nessun'altra imperniata sull'uso del linguaggio, è all'opposto indirizzata alla conservazione del vivente, all'esperienza ulteriore. Pasolini, nel necrologio *ante mortem* dedicato alla compagna, fa dire a Laura Betti "la mia morte è provvisoria, è un fenomeno passeggero"; e poiché non si riferiva direttamente all'idea della "vita eterna" dei cattolici, è possibile che specchiasse un sentimento religioso nel sentimento teatrale dell'esistenza: lo stesso cui Eduardo aveva dato voce dicendo teatralmente vivo Pirandello, quando era appena scomparso. La vita altra della scena fonda spiazzamenti come questo, basati sulla valorizzazione ulteriore dell'esistito per sintonie rivelatrici. Di queste, pure nel convegno cui dedichiamo il presente numero di "Prove", si è imposta un'eco: come se nella disposizione pasoliniana, refrattaria all'ottimismo socializzato fin dalla perdita del fratello cattolico nella resistenza, il teatro istituisse articolazioni conoscitive per via tragica e oasi aperte al riso.

D'altra parte, il lavoro di Pasolini e, del pari, quello di Laura Betti sembrano sfuggire alle sistematizzazioni. In sintonia con questo loro aspetto, nessuno degli interventi qui riuniti è stato precedentemente scritto. Ogni partecipante si è così presentato ancora in cerca: da relatore innanzitutto orale di esperienze scaturite dal suo vivere assieme a Pasolini e le sue opere e/o a Laura Betti e le sue canzoni; e non solo: l'orizzonte espressivo orale, pur nutrito di competenze specialistiche, si è qui caratterizzato in senso partecipativo, prima che disciplinare. Ne è scaturito un flusso comunicativo definibile con Benjamin "in forma d'esperienza" nonché rapportabile negli esiti alti, *mutatis mutandis*, alla bipolarità dei doni della Betti al compagno-maestro. Ché questi fu da lei sostenuto fin nel decantarsi diretto della fortuna cinematografica, e ciò sia per vitali sviluppi culturali che attraverso il diretto impegno realizzativo dell'attrice, ché le sue incursioni ministeriali incutevano un benefico terrore. Allora Laura Betti incarnava i diritti di Pasolini; e opportunamente la Risset l'avrebbe ricordata mentre diceva "ho triplicato il mio corpo per poter resistere".

Perciò, noi di "Prove di Drammaturgia", abbiamo aderito, con commozione, all'idea di rifarsi a lei, dedicando questo numero agli Atti curati da Cristina Valenti e Stefano Casi.

Dice Laura Betti in un'intervista inedita in italiano e qui pubblicata: "La scrittura completa la recitazione dell'attrice. Non rischio di diventare schizofrenica perché sono entrambe in armonia; io sono un'improvvisatrice della lingua. Immagino dei linguaggi esattamente come se recitassi". Sono parole che sembrano prevedere il tono degli interventi raccolti e a lei dedicati. Ogni vero artista in rapporto con l'oralità del teatro è "un improvvisatore della lingua", e anche il relatore orale è, in qualche misura, tale, poiché, a somiglianza dell'attore, armonizza il flusso fabulativo al livello delle conoscenze acquisite – e, spesso, proprio in tal modo innovate dalla drammaturgia del ricordo.



TEATRI CORSARI

Pasolini e Laura Betti: parole, immagini, frammenti

Atti a cura di Stefano Casi e Cristina Valenti

Presentazione

I testi che qui pubblichiamo si connettono a vario titolo alla giornata **Teatri Corsari. Pasolini e Laura Betti: immagini, parole, frammenti** (19 marzo 2005, Laboratori DMS-Auditorium Bologna, a cura di Stefano Casi, Roberto Chiesi, Loris Lepri, Giacomo Manzoli, Cristina Valenti), realizzata all'interno delle manifestazioni raccolte sotto il titolo **P.P.P. Progetto Per Pasolini**, curate da Cristina Valenti con la collaborazione di Stefano Casi e promosse da La Soffitta - Centro di Promozione Teatrale del Dipartimento di Musica e Spettacolo in collaborazione con Arena del Sole - Nuova Scena - Teatro Stabile di Bologna. Le manifestazioni hanno incluso gli spettacoli *Orgia* di Pasolini con la regia di Andrea Adriatico (Teatri di Vita), *'Na specie de cadavere lunghissimo* da Pasolini e Giorgio Somalvico con la regia di Giuseppe Bartolucci (Teatro delle Briciole - Fondazione Culturale Edison), *Pa'* di Federica Iacobelli con la regia di Anna Redi (Compagnia Le Bazarre) e *Calderon, il padre, il figlio, la torre, il palazzo* da Pasolini e Calderón con la regia di Alessandra Cutolo (Compagnia I Liberanti). Il programma di **Teatri Corsari** si è sviluppato nel corso di una 12 ore non-stop di interventi e documenti, in parte poco visti, che hanno riportato alla luce l'impegno teatrale originale di Pier Paolo Pasolini e Laura Betti. Due nomi intrecciati per molti motivi così come i rispettivi "teatri corsari" cui hanno dato vita nella storia teatrale degli anni '60: la tragedia borghese e intellettuale del poeta e l'impegno *borderline* della cantante-attrice.

La giornata ha preso il via con la proiezione del mediometraggio *Che cosa sono le nuvole?*, il più affascinante esempio di intersezione fra cinema e teatro nell'opera di Pasolini, girato nel 1967, proprio nei mesi del suo più intenso impegno drammaturgico.

A seguire, alcune interviste radiofoniche fatte allo stesso Pasolini sulle sue tragedie.

Gian Luca Farinelli, direttore della Cineteca del Comune di Bologna, e Sergio Trombetti, fratello di Laura Betti, hanno parlato dell'Archivio Laura Betti a Bologna. Di seguito è stata presentata un'antologia di alcune fra le più importanti interpretazioni dell'attrice bolognese.

Laura Betti è stata ricordata dall'amica e studiosa Jacqueline Risset, che con lei ha collaborato tra l'altro nell'Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini".

Al termine della mattinata, un importante documento: l'unica registrazione audio completa dello spettacolo *Orgia* scritto e diretto da Pasolini, con l'interpretazione di Laura Betti, Luigi Mezzanotte e Nelide Giammarco, andato in scena al Teatro Stabile di Torino il 27 novembre 1968.

La non-stop è proseguita con una selezione di immagini pasoliniane al confine tra cinema e teatro e con un'antologia delle canzoni che Laura Betti interpretò nei suoi recital teatrali dal 1960: dalle canzoni composte dai più importanti scrittori dell'epoca a quelle di Brecht-Weill.

Nel pomeriggio si è aperta un'ampia parentesi dedicata al lavoro di Luca Ronconi, il regista italiano che più di tutti si è misurato con la scrittura teatrale di Pasolini. È stato possibile vedere, oltre ad alcune immagini del *Pilade* realizzato con la Scuola del Teatro Stabile di Torino, un prezioso documento: il film che il regista ungherese Miklos Jancsó dedicò nel 1977 alle prove per lo spettacolo *Calderón* al Laboratorio di Prato.

Hanno fatto seguito ulteriori frammenti video e audio che documentano le intersezioni fra cinema e teatro nell'opera di Pasolini.

La giornata si è conclusa con la proiezione del film di Mario Martone *Una disperata vitalità* dedicato al celebre recital pasoliniano di Laura Betti del 1998.

Fondamentale per questa giornata è stata la collaborazione della **Cineteca di Bologna**: qui ha sede il **Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini**, meta di studenti e studiosi da tutto il mondo, frutto di un impegno trentennale da parte di Laura Betti che volle creare un centro di conservazione, studio e diffusione internazionale dell'opera di Pasolini. Non solo: dopo la scomparsa dell'attrice, anche l'**Archivio Laura Betti** è oggi custodito accanto all'Archivio Pasolini.

L'editing video dei materiali presentati nel corso della giornata è stato curato da Loris Lepri, Roberto Chiesi e Luigi Virgolin, presso il Laboratorio cinema-

tografico Morsiani. Realizzazione tecnica e immagini slide di Andrea Micheletti.
Organizzazione Alessandra Farneti.

Nel confezionare gli Atti della giornata, si è ritenuto opportuno disarticolare le parole, ossia gli interventi degli studiosi e dei testimoni, dalle immagini e dai frammenti audio e video che hanno ripercorso le esperienze e il pensiero teatrale dei protagonisti. A una prima parte di interventi seguirà perciò una seconda parte, **Immagini, Parole, Frammenti**, con schede esplicative dei documenti presentati nel corso della giornata.

In una terza articolazione, **Laura Betti risponde**, pubblichiamo interviste di Laura Betti, per lo più inedite in Italia, curate dal Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini espressamente per questi Atti.

Seguono altre tracce dal più complessivo **P.P.P. Progetto Per Pasolini**: la presentazione del libro *I teatri di Pasolini* di Stefano Casi (20 aprile 2005) e il **Progetto Piani d'ascolto** di Giuseppe Bertolucci (7-16 marzo 2005), che è consistito nella realizzazione, all'interno di queste manifestazioni, dell'opera video *'Na specie de cadavere lunghissimo*, tratta dall'omonimo spettacolo, con la partecipazione degli studenti.

Infine, l'**Osservatorio critico** di Fabio Acca ha raccolto su nostra sollecitazione un'intervista a Nelide Giammarco, interprete insieme a Laura Betti di *Orgia*, unica regia teatrale di Pasolini, nel 1968.

Stefano Casi

Cristina Valenti

Le trascrizioni degli interventi sono state autorizzate dagli autori e riviste da quanti ne hanno fatto richiesta.



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI
MUSICA E SPETTACOLO

Centro Studi - Archivio
Pier Paolo Pasolini
Bologna

19 MARZO 2005, ORE 10-22

Laboratori DMS - Auditorium, via Azzo Gardino 65/a, Bologna

TEATRI CORSARI

Pasolini e Laura Betti: immagini, parole, frammenti

in collaborazione con il
Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini
della Cineteca del Comune di Bologna



Cineteca Bologna

programma a cura di Stefano Casi, Roberto Chiesi, Loris Lepri,
Giacomo Manzoli, Cristina Valenti

editing video a cura di
Loris Lepri, Roberto Chiesi e Luigi Virgolin
presso Laboratorio cinematografico Morsiani

realizzazione tecnica e immagine slide
Andrea Micheletti

organizzazione
Alessandra Farneti

TEATRI CORSARI/parole

Gian Luca Farinelli, Sergio Trombetti
L'Archivio di Laura Betti a Bologna
con un intervento di Roberto Chiesi



Laura Betti in *Orgia* (1984)

Gian Luca Farinelli

Vorrei ricordare come l'Archivio Pasolini è giunto a Bologna. E vorrei ricordare la forza con cui Laura Betti, che questo fondo aveva creato, lo portò via da Roma, il luogo dove era sempre stato, fino a Bologna. Laura Betti ha avuto un ruolo determinante nel far conoscere e continuare a far vivere Pasolini in Italia e nel mondo. Era una persona dotata di una forza decisamente straordinaria, non comune, e quando ha sentito venire meno le sue forze, quando ha capito che la sua lucidità e anche la sua forza fisica la stavano abbandonando, ha cercato di trovare un luogo dove questo materiale potesse continuare a vivere. Io mi occupo di organizzare e promuovere le cose della cultura cinematografica, faccio questo mestiere da ventitré anni e non ho mai conosciuto nel mondo un persona dotata di tanta forza, di tanta veemenza, di tanta capacità culturale. Dovete immaginare come tante altre figure importanti del nostro paese non dico siano state dimenticate dopo la morte, ma certamente non abbiano avuto al pari di Pasolini una personalità come Laura Betti che fosse capace di tenerle in vita.

Negli ambienti del ministero italiano Laura era considerata come il più grande pericolo. Le cadute dei governi, i cambiamenti dei ministri, la crisi economica, erano cose ridicole rispetto al timore di vedersi piombare addosso Laura nel pieno di una riunione – perché superava ogni ostacolo, era veramente un effetto speciale. Io ricordo l'aria terrorizzata di funzionari, ministri, burocrati al solo immaginare che Laura potesse arrivare lì da un momento all'altro. Era capace di fare la posta a un ministro per giorni, di torturarlo e alla fine di averlo vinto. Ecco, questa era la cosa assolutamente straordinaria: che senza nessun appoggio politico e solo con la forza della sua intelligenza e della sua creatività riusciva a raggiungere risultati assolutamente unici. Da qui, per esempio, ecco la realizzazione dell'intero progetto Pasolini, che ha consentito che tutte le copie dei suoi film fossero stampate, sottotitolate in inglese e francese, e che questa operazione avvenisse in maniera corretta, che le copie fossero dignitose, che insieme alle copie viaggiassero dei cataloghi degni di questo nome, che a presentare queste iniziative ci fossero delle grandi personalità della cultura italiana e internazionale... Questo è un fenomeno unico, che dovrebbe essere la normalità, ma come sapete il nostro non è il paese della normalità. Laura con questa sua veemenza assolutamente anomala forse ci ha insegnato a trattare le cose della cultura del nostro Paese in maniera normale.

Quindi il fondo è giunto a Bologna non per merito di noi bolognesi, ma perché un giorno Laura ha deciso che Bologna era il luogo dove riportare Pasolini e, in fondo, dove riportare anche lei stessa. La loro storia era partita per entrambi da questa città e quindi era giusto che ritornasse in questa città.

La telefonata di Laura è stata preceduta da alcuni assaggi, da alcuni amici, da Goffredo Fofi, da Mimmo Calopresti, che hanno portato alcuni segnali che "la grande tempesta" Laura Betti stava per abbattersi su di noi. E poi Laura è arrivata, ci ha sommerso e ha portato qui questo straordinario fondo. Ha scelto anche le persone. Veramente noi non abbiamo fatto nulla perché anche le persone che si occupano di questo fondo in realtà sono state scelte da lei in maniera azzeccatissima. Il lavoro su queste carte è per noi motivo di grande orgoglio, perché sta funzionando: le carte sono state riaperte, sono disponibili, sono oggetto di uno studio costante, di presentazioni costanti. A questo grande patrimonio si è aggiunto ora il patrimonio personale di Laura Betti che il fratello, Sergio Trombetti, con una generosità rara nel nostro Paese, ha deciso di donare alla Cineteca. Quindi da oggi accanto al Fondo Pasolini c'è anche il Fondo Betti. Evidentemente i due archivi si 'parlano' e continueranno fortunatamente a 'parlarsi'. Anche per questo siamo grati a Sergio Trombetti di avere voluto affidare alla Cineteca l'archivio di sua sorella, così come anche era naturale. Nel prossimo autunno ricorrono i trent'anni della scomparsa di Pasolini e crediamo giusto, nelle iniziative che stiamo allestendo, ricordare entrambe le figure. Anzi per noi sarà un'occasione particolare per ritornare sull'opera di Laura Betti; speriamo di riuscire a rieditare un disco con le sue canzoni perché Laura è stata una grandissima interprete della canzone italiana, e ha fatto di tutto perché i suoi talenti fossero occultati per la sua ragione principale: assistere l'opera di

Pasolini. Però pensiamo che sia particolarmente giusto, in occasione dei trent'anni dalla morte di Pasolini, fare un lavoro approfondito su Laura Betti e farla conoscere per quello che ha fatto al di là di Pasolini. Nel prossimo autunno intendiamo fare una rassegna di film, pubblicare le sue canzoni, fare una monografia su di lei per rifarla emergere anche al di là di Pasolini.

Sergio Trombetti

Farinelli ha parlato di donazione. Donazione sì, ma meno questa rubricchetta del 1943, anno ventunesimo dell'era fascista, che ho tenuto con me. Siete tutti ragazzi molto giovani, lo sono stato anch'io, consentitemi un ricordo. In questa agendina che ho trovato a Roma sulla scrivania di Laura, sono riportate delle date. Delle date che riguardano innanzitutto i bombardamenti che subì Bologna – voi non c'eravate – e poi la data della partenza della nostra famiglia per arrivare a Roma, allora "città aperta". È un ricordo di famiglia che faccio per arrivare a capire come e perché Laura è andata a Roma a un certo momento.

Nell'ottobre del 1943 fu decisa la nostra partenza da Bologna. Mio padre era antifascista dichiarato, ci muni di documenti falsificati, eravamo diventati la famiglia Favoino, originaria di Taranto, che tornava giù nella bassa Italia. Prendemmo l'ultimo treno disponibile per Roma e fu un viaggio pesante e terribile. Tre giorni per arrivare a Roma stipati come acciughe in questo treno. Fra l'altro fummo gratificati di un bombardamento alla stazione di Orte, mi ricordo bene. Arrivati a Roma sbarcammo in un appartamento di amici, quartiere Prati. Poi dopo aver cambiato altri appartamenti – mio papà che aveva la barbetta se l'era tagliata per rendersi meno riconoscibile – ci sistemammo definitivamente in un bel appartamento in corso Umberto di proprietà del rettore dell'Università di Roma, il professor Volterra. Arrivò il giorno della Liberazione e furono momenti indescrivibili per me e per tutti quelli che partecipavano con le truppe alleate. Solo chi ha vissuto quei momenti può capire queste cose. Poi conoscemmo vari personaggi, soprattutto nel campo musicale. In appartamento c'era un bellissimo grande salotto con un piano a coda meraviglioso. Conoscemmo Piero Piccioni, veniva lì abbastanza spesso per fare le prove con la sua orchestra e poi trasmettere con la Rai. Conoscemmo Armando Trovajoli. Veniva spesso Elsa Respighi, la moglie di Ottorino, che era un'amica di famiglia. Io strimpellavo il piano, musica jazz. Credo che fui il primo accompagnatore di Laura in canzoni come *Speak Love*, ecc. Chi ha conosciuto queste canzoni, che sono tuttora validissime nel campo jazzistico, ricorderà queste cose. Poi, seguendo mio padre, mi imbarcai nella Brigata Giustizia e Libertà del Partito d'Azione e rientrammo a Bologna quattro ore dopo le milizie polacche che ci avevano preceduto. La famiglia con Laura arrivò poco dopo. Questa è l'introduzione a Roma.

A un certo momento, più avanti, Laura decise di rientrare a Roma, dai venti ai venticinque anni, comunque giovanissima; e certamente si avvale delle amicizie prima contratte. Poi conobbe Walter Chiari con il quale ebbe la possibilità di fare un lavoro, *I saltimbanchi*, e dopo nel suo appartamento in via del Babuino arrivò 'lui'. In questo appartamento si riunivano intellettuali come Alberto Moravia, Goffredo Parise e tanti altri, e arrivò anche lui, "l'uomo dalle labbra sottili che sapeva di grano e di primula". Il grano, come diceva lei, era il dolore e la primula l'amore. Questa la storia del rientro a Roma di Laura.

Roberto Chiesi

Se Laura Betti era una grande, grandissima attrice, era anche un'attrice completa. Non solo aveva grande talento, ma conosceva i segreti del mestiere, tutti i segreti del mestiere. Apparteneva a una genia di attori molto preziosa, molto particolare e sempre più rara. L'Archivio Pasolini non è un archivio come gli altri perché è l'archivio di un artista, ed è affascinante e particolare perché, pur essendo ordinato meticolosamente, ha una fisionomia, un'identità che rispecchia la mano di un'altra artista, come era appunto Laura Betti. L'Archivio di Laura Betti, quando verrà completata tutta la catalogazione, il riordino dei documenti – che sono molto interessanti e preziosi – mostrerà tutta la complessità della personalità artistica e umana della Betti che, proprio come tutti gli artisti più grandi, si nutriva delle sue stesse contraddizioni che erano anche molto violente, molto aspre.

Vorrei chiedere a Sergio Trombetti qualcosa su quello che hanno rappresentato per Laura tutte le battaglie che ha sostenuto per il fondo Pasolini, in termini di sacrificio personale, di investimento sofferto. Come sono arrivate a lui, fratello di Laura, queste battaglie. Come gliene parlava o come lui le vedeva.

Sergio Trombetti

Mi mettete in grande difficoltà. Il mio rapporto con Laura è stato un rapporto fratello-sorella. Un rapporto che non è sfuggito alla regola. Sempre conflittuale, ognuno diceva quello che pensava, però finiva sempre in maniera affettuosa. Carattere terribile Laura. La battaglia per Pasolini... Ho visto solo che ha dedicato trent'anni della sua vita interamente a questa opera. E mi chiedo sempre come ha fatto. Perché io vivevo in maniera appartata questa vicenda. Leggevo sui giornali e la seguivo in questa maniera, ma non di più. Di più non saprei dire.

Jacqueline Risset

Ricordo di Laura Betti

Scrittrice, studiosa e poetessa, Jacqueline Risset ha curato nel 1980 la traduzione in francese moderno della Commedia di Dante Alighieri, edita da Flammarion.

È la traduttrice in italiano dell'opera di Francis Ponge e in francese di quella di Dante Alighieri. Insegna letteratura francese alla Sorbona e all'Università di Roma Tre, e dirige il Centro di Studi Italo-francese. Ha curato anche l'edizione francese di alcuni film di Federico Fellini, di cui è stata amica per molti anni, come di Laura Betti, con la quale ha collaborato a numerose e importanti attività culturali italiane e internazionali dell'Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini".

Devo dire che sono felice di essere qui a Bologna, questo luogo così importante per la cultura italiana cioè per la vita italiana, e di essere qui per Laura Betti e Pier Paolo Pasolini. Un luogo molto intenso e molto vero. Luogo al quale riportano anche le loro vite e le loro opere. Sono anche molto emozionata perché devo dire che la scelta bellissima di canzoni, di recite, di pezzi di film che è stata presentata mi ha molto commossa, perché si ritrova veramente Laura in tutti gli aspetti del suo straordinario talento.

Credo che ancora, come succede spesso ma particolarmente per lei, non si è ancora capita la misura di quel genio di Laura Betti. In gran parte non si è capito ancora a causa della sua straordinaria generosità. Bisogna dire che Laura Betti è stata una persona di una sensibilità così ricca e così intensa che le ha reso la vita difficile dall'infanzia in poi. La sua infanzia è stata difficile, piena del gusto della vita, lei ha avuto sempre un amore per la vita fino alla morte. Questa è una sua caratteristica e conosco poche persone che siano state così intensamente vive. Credo che sia anche il motivo del profondo dolore che prova chi ha vissuto la sua morte come una questione quasi impossibile. Ogni volta che muore una persona straordinaria c'è la sensazione che il mondo sia più grigio e per Laura ancora di più, perché lei era il colore, l'invenzione, era la vita. Allo stesso tempo abbiamo anche un compito, noi che stiamo qui e voi che state lavorando così bene per Pasolini e per la Betti: io credo ci sia molto da fare e in particolare si deve far risorgere la sua prima vocazione: quella della cantante.

Avete potuto intuire attraverso i brani che abbiamo ascoltato la sua rarissima capacità di cantante. La voce, l'espressività, la varietà formidabili... Devo aggiungere altre peculiarità: le canzoni in francese. Laura ha cantato in francese, con varianti, le canzoni di Moravia, di Pasolini, di Arbasino e di altri scrittori. Laura Betti era nipote di un grande linguista, Alfredo Trombetti. Io credo che nel suo dna ci sia anche questa componente: una sensibilità acuta al linguaggio, che si vede anche nella pronuncia delle lingue straniere e italiana. Il suo modo di pronunciare il linguaggio è il segno di una interpretazione profonda che stupisce ogni volta che la si sente. Aveva la capacità delle lingue straniere e questo era legato anche alla sua sensibilità profondamente ironica e allo stesso tempo musicale, perché sapeva creare una compenetrazione con un'altra lingua attraverso l'intensità musicale, attraverso la capacità di spostarsi in un'altra identità, come era proprio del suo essere attrice, e inoltre attraverso il dono della comprensione dell'altro, oltre che attraverso la sua ironia. Nel suo modo di pronunciare il francese c'è un'ironia verso la pronuncia che i francesi fanno di alcune parole. Questi sono strati complessi della sua personalità che tutti hanno più o meno compreso.

Era anche una persona molto difficile, come avete sentito. Era difficile per sé, aveva una ferocia felina e non a caso è stata chiamata la Giaguara. Lei diceva che le era stato dato il soprannome per il passo che aveva. Attraverso questo passo potevi sentire che prendeva il volo al galoppo nella foresta, nella jungla, e non si sapeva dove poteva arrivare. Diceva, a chi negli ultimi anni le chiedeva l'origine di questo nome, che questa falcata non l'aveva più perché si era appesantita e anche di questo suo appesantimento diceva che era successo dall'1 novembre 1975, cioè dalla data della morte di Pier Paolo Pasolini. Da allora, diceva, "ho triplicato il mio corpo per poter resistere". Diceva che quando aveva incominciato ad ingrassare prima della morte di Pier Paolo, lui la guardava e le diceva "tu sarai la palla della mia vecchiaia". Era anche un rapporto, il loro, di un'intensità straordinaria, di una totalità straordinaria. Laura lo racconta anche in una lettera che cosa ha rappresentato per lei questo incontro. C'era un rapporto totale di riconoscimento tra due persone e da parte

di Laura si può parlare di un *amour fou*, nel senso di Breton, che parlava della ricerca di un punto in cui tutte le contraddizioni si annullano. Ebbene, io credo che per Laura Betti Pasolini abbia rappresentato questo punto in cui tutti i nodi della sua vita venivano sciolti. C'era l'affetto, il riconoscimento, il rispetto totale della persona.

Lei diceva "primula e pane", perché c'era anche questa 'terrestrità' da parte di Laura, che lei interpretava con un tratto che prendeva origine da Bologna. Era il suo lato concreto e terragno: diceva che non si alzava mai da terra, che aveva i piedi sempre incollati alla terra. In effetti sentiva la 'terrestrità' con precisione. Il suo gusto per la cucina era fortissimo dall'infanzia. Era il gusto dei tesori della terra. Allo stesso tempo la sua capacità diafana di sensibilità verso l'altro, di tenerezza che mascherava anche con ferocia, con un'aggressività sempre pronta a dichiararsi e che faceva giustamente paura ai ministri e ai burocrati. In effetti aveva un coraggio straordinario nell'esprimersi. Lei ha parlato, evocando il suo rapporto con Pasolini, di una sorta di isola di sole; e poi ha detto che un giorno questo sole si è macchiato di sangue: "e tutti i giorni per me si sono chiamati 1 novembre 1975". Ci si aspetterebbe che una che ha vissuto un rapporto del genere, e che aveva una vocazione così forte di cantante e di attrice, sarebbe stata annichilita dal lutto che l'avrebbe portata a una cupezza definitiva. Ed è lì che Laura ha stupito tutti. Si conosceva la sua forza, ma non fino al punto di capovolgere il piano della sua vita, tenendo ferma la vocazione di attrice e cantante ma dedicandosi a un progetto totalmente folle.

Lei disse che voleva far vivere l'opera di Pasolini. In un primo tempo si dedicò con una totale dedizione e abnegazione alla volontà di fare chiarezza e verità sul delitto di Pasolini. E come succede spesso, e particolarmente in Italia, la verità è la cosa più lunga e irraggiungibile che ci sia, ma il suo sforzo non è stato vano. Oltre a questo, si dedicò alla volontà di ridare vita a tutta l'opera di Pasolini, a tutta l'opera letteraria, teatrale e cinematografica. La sua attività è stata anche militante e ha cominciato un'impresa che iniziava dal nulla. Ha deciso di fare l'Archivio Pasolini, quello che è felicemente approdato qui, ma che è nato dal nulla per un fatto semplice: i manoscritti di Pasolini non li aveva lei, li aveva una nipote di Pasolini che ne era legittima erede. Laura aveva solo pochi libri, e intorno a questo nucleo è riuscita negli anni a inventare un archivio ricchissimo di libri, fotografie, articoli: tutto quello che era uscito di e su Pasolini lei lo ha raccolto.

Si diceva prima dei sacrifici che ha fatto Laura in questo lavoro: sono stati enormi e costanti. Trasformarsi da artista in burocrate, perché la raccolta richiedeva questo, perché per andare dai ministri, per chiedere aiuti e finanziamenti bisogna anche essere capaci di entrare dentro questi meccanismi. Diventare burocrati. Non insisto su questo, ma penso si sia capito che tipo di sacrificio sia stato. Fu molto difficile gestire tutto questo e lei, essendo anche una persona difficile, aveva difficoltà a trattenere le persone che l'aiutavano. Era estremamente esigente, estremamente antipatica e capricciosa e la gente veniva attratta da lei, ma poi se ne andava. In tutti questi anni, a mia conoscenza, è rimasto un solo giovane durante l'archiviazione a Roma che si chiama Giuseppe Iafrate, che l'ha sopportata per tutto questo tempo.

Laura ha costruito questo archivio e non solo. Ha fatto il restauro di tutti i film che ha diretto Pasolini e ha affidato ad alcune persone la ritraduzione di tutti i sottotitoli, perché lei, da vera cinefila, sapeva che i film si devono guardare in lingua originale. Certo, si doppia per motivi commerciali, ma i film vanno visti in versione originale e quindi i film d'autore come quelli di Pasolini devono essere sottotitolati. Ha fatto rifare tutti i sottotitoli che erano stati fatti in fretta, come si fa di solito, e li ha affidati a persone di cui aveva fiducia. Lei non ubbidiva a nessuna 'direttiva' e non intendeva affatto affidare l'Europa nascente alla lingua americana: infatti lei ha fatto fare queste traduzioni in un bellissimo francese e in un ottimo inglese, molto letterari entrambi, e poi li ha mandati in giro per il mondo.

Ha creato delle spedizioni che spesso dirigeva lei stessa, da vero generale di intellettuali che accompagnavano questi film nei vari festival, in Canada o a New York, a Istanbul, in Germania, a Mosca, in India. Il successo in questi festival è stato straordinario. Per darvi la misura di come Laura avesse capito le potenzialità di ascolto profondo e immediato che poteva avere l'opera di Pasolini nel mondo, ricordo il viaggio in India. Io e Umberto Todini, che ha curato il rapporto con l'antichità di Pasolini, eravamo in un taxi, che sono delle vespe coperte con un telone per il caldo, e il conducente ci chiede dove andavamo. Rispondo che andiamo al festival del cinema. Ricordo che il conducente disse: "Come vorrei vedere tutti i film di Pasolini". Erano ventisei film di Pasolini e i cinema di ottocento posti erano sempre pieni. Allora io mi dissi che avrei voluto che anche a Parigi o a Londra un tassista, anche senza



Laura Betti in
Che cosa sono le nuvole?

vespa, mi dicesse un giorno: “Vorrei vedere tutti i film di Satyajit Ray”. Ma non è mai successo, almeno finora.

Ecco la sua capacità di dare al mondo – perché il lavoro di Laura è stato davvero una cosa mondiale. Mi ricordo che l’anno scorso, a marzo, ci fu a Londra la presentazione dei film di Pier Paolo organizzata dall’Istituto Italiano di Cultura e dall’Istituto Francese, che aveva una sala più bella per il cinema, e alla prima proiezione di *Accattone* ci fu una vera ovazione per Laura. Laura già stava poco bene e non poté venire, ma erano tornati allora da Roma tre giovani giornalisti inglesi che conoscevano tutta l’opera di Pasolini alla perfezione, cosa che colpì piacevolmente Laura; e loro tornarono colpiti dal fascino e dall’intelligenza critica di Laura.

Credo che qualcuno abbia parlato del necrologio che le fece Pasolini. Questo è un dato incredibile di presagio. Pasolini aveva anche questo senso un po’ magico, un po’ strano del presagio: come quando nella *Divina Mimesis* descrive la sua morte in un campo aperto con un bastone vicino a lui ammazzato. Fu una cosa impressionante quando si conobbe questo libro solo dopo la sua morte. Ebbene, Pasolini fece un necrologio finto per Laura, quasi come in un gioco tra loro, che apparve nel libro *Teta Veleta* di Laura Betti, un bellissimo libro che dovrebbe essere ripubblicato, dove c’è tutta la verve di Laura che racconta la sua vita dall’infanzia. Nel necrologio Pasolini scrive che sicuramente nella sua tomba Laura ride come una bambina, riferendosi a questo lato dell’infanzia che lei aveva catturato molto bene, corrispondendo anche a quello che diceva Baudelaire, che il genio è l’infanzia ritrovata a volontà. Bene, nel genio di Laura c’è questo ritrovamento continuo, costante dell’infanzia. Un’infanzia che ha anche una parentela con la poesia che lei trova in Pasolini e che è anche la forma elementare prima della ribellione. Ribellione contro il potere degli adulti e contro tutti i poteri. Nel necrologio diceva queste parole molto belle e che forse ci consolano, diceva che probabilmente Laura è fiera della sua morte, ma per come è lei non la ammette perché per lei la sua morte è provvisoria, è un fenomeno passeggero... E Pasolini continuava così: “Essa par dire, con l’aria di un personaggio di Gogol, di Dostoevskij, o di Kafka, *in alto loco si sta sbrigando perché tale noiosa congiuntura venga superata e tutto torni come prima. Del resto, io non ho soluzione di continuità: sono ciò che ero*”. Queste parole dunque adesso ci possono confortare, cioè Laura è quello che era, e possiamo anche contare sul fatto che per noi continua a rappresentare la vita.

Giacomo Manzoli

Fra cinema e teatro

Il mio compito è quello di commentare brevemente un montaggio di frammenti che riguardano alcune parole di Pasolini in merito al rapporto fra cinema e teatro. E poi alcuni momenti di teatro nel cinema di Pasolini, in cui vedremo anche Laura Betti.

Credo che Laura Betti nei film di Pasolini non abbia mai recitato. Bisognerebbe fare un convegno apposito per spiegare, per capire come Laura Betti all’interno del cinema di Pasolini abbia incarnato l’idea stessa di teatro, salvo forse un’eccezione che è *Teorema*. Laura Betti era nella vita esattamente come la si vedeva nei film di Pasolini, senza aggiungere né togliere niente, quindi lei ‘era’ il teatro italiano nel dopoguerra, dunque il teatro nel cinema di Pasolini. Salvo in *Teorema*, appunto, dove per un’ironia molto amara come era quella di Pasolini, le era stata tolta la voce e con essa le era stata tolta la possibilità di dare il meglio di sé. Ma era riuscita a supplire con l’intensità dello sguardo e una specie di annullamento nel personaggio che l’aveva resa curiosamente simile – quasi una specie di prototipo di una figura che avrà enorme importanza nel decennio successivo – ad Hanna Schygulla.

Sul rapporto fra cinema e teatro in Pasolini, vorrei riuscire ad affrontare almeno tre punti. Il primo è che già attraverso una piccola sintesi di frammenti di film di Pasolini si nota come si possa ricostruire quasi una storia del teatro novecentesco, delle sue maggiori suggestioni. Perché dico questo? Avete visto nei vari film, da un lato, una ostinata volontà di provocazione che non scade mai nella maniera, nella pura e infantile volontà di creare scandalo (per quanto lo scandalo sia un diritto/dovere che Pasolini rivendica a più riprese), dall’altro un recupero anche molto sofisticato dei moduli e delle forme del teatro popolare, da Brecht in poi. Una rilettura dei classici con una grandissima attenzione al piano etnografico, antropologico, quindi al coté teatrale rappresentato da Grotowski, Barba, Brook... Infine, *Salò*: ancora la stilizzazione, il surrealismo, ma soprattutto il teatro della crudeltà. Avete visto, insomma,

Frammenti da interviste e film di Pasolini presentati (a cura di Giacomo Manzoli):

Estratto da *Pier Paolo Pasolini parla del suo teatro*, Rai, 1968.

Sequenze di spettacoli e rituali nel cinema pasoliniano:

Il Vangelo secondo Matteo (1964): La danza di Salomè.

Uccellacci e uccellini (1966): lo spettacolo degli attori girovaghi. *Che cosa sono le nuvole?* (1967): l’Otello come teatro di burattini.

Edipo Re (1967): primo incontro tra Edipo e Tiresia; confronto tra Edipo e Creonte.

Medea (1969): i preparativi del rito sacrificale.

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975): la sequenza del ‘matrimonio’ del Presidente e dell’Eccellenza.

anche una certa pulsione naturale, spontanea, diretta di Pasolini nei confronti della teatralità come idea, come concetto.

Ho trovato molto interessante quel brevissimo frammento in cui Pasolini parla del suo teatro. Lì ci sono almeno due cose che vale la pena analizzare. Da un lato la parola "rito", dall'altro la parola "anacronistico". Mi sembra che in questo frammento ci sia tutto il rapporto di Pasolini con il teatro. Il frammento è del '68, e il '68 non è un momento facile per Pasolini (non è un momento facile per nessuno – credo – in Europa occidentale come in quella orientale). Le posizioni di Pasolini in quell'anno sono particolarmente contraddittorie, confuse, con momenti anche discutibilissimi. Ad esempio è il periodo della famosa contestazione a Venezia. Pasolini e Zavattini che contestano assieme agli studenti, gli stessi studenti che verranno messi in discussione da lì a brevissimo tempo. E, contemporaneamente, Pasolini che scrive a Chiarini dicendogli: "lei è il direttore di Venezia io le voglio bene, lei è tanto gentile con me, io contesto il Festival, ma non contesto lei"... Insomma si barcamena tra posizioni difficili da mantenere. C'è ingenuità, ma c'è anche una difficoltà evidente.

D'altra parte negli studi di Stefano Casi, fra i tanti, c'è un merito che riguarda la riscoperta e l'attenzione alla primissima fase di amore di Pasolini per il teatro. Friuli, Pasolini maestro di scuola, Pasolini giovanissimo che va verso il teatro con l'entusiasmo che nutre per le forme espressive che considera utili alla formazione delle persone. Il che non significa che il teatro pasoliniano dei primi anni abbia meno valore di quello più famoso della seconda metà degli anni sessanta. Dico questo perché mi sembra che una delle chiavi di lettura anche del "Teatro" di Pasolini sia il tentativo di saldare queste due anime. C'è il Pasolini delle interviste televisive: avete visto come parla, come è vestito... Da anni vorrei scrivere sul tema *Pasolini Superstar*: su questa rappresentazione e circolazione mediatica della figura pasoliniana che ha pochissimo a che vedere con la vera natura di Pasolini, almeno per l'idea che me ne sono fatto a partire dai suoi scritti, dai suoi interventi e soprattutto dai suoi film. C'è, insomma, un Pasolini inserito nel circuito della cultura istituzionalizzata, il Pasolini mediatico, appunto, che si riconcilia, si riavvicina al teatro grazie a una malattia: il teatro è un'ulcera, per Pasolini, e d'altronde è come una ferita che non si è mai rimarginata, che non è mai del tutto chiarita. Probabilmente c'è il tentativo di riproporre quella antica passione, quell'idea di teatro nata e sviluppata con i suoi studenti friulani, con le persone del popolo con cui era in contatto in quegli anni, nel nuovo contesto nel quale si trova a vivere, quello appunto degli intellettuali laureati, romani e italiani e più in generale europei, con i quali è in costante dialogo e collaborazione, nel bene e nel male. Una circolazione di stimoli, di idee e di interessi, ma anche di atteggiamenti e mode culturali che appartenevano a un certo apparato, al costume degli intellettuali che in quegli anni avevano una grossa presa su di lui e non solo.

Gli esiti, sul piano teorico sono estremamente stimolanti, soprattutto per l'aspetto del "rito", sul quale tornerò fra poco. Da un altro punto di vista sono anche molto ingenui, perché l'idea che si possa instaurare, quasi decidendolo a tavolino, un rito culturale dedicato agli intellettuali è un'idea molto volontaristica e anche ingenua, soprattutto vedendo cosa è diventato Pasolini in seguito.

Venendo al termine "anacronistico", esso mi serve per entrare nel dettaglio tematico che è più di mia competenza: il rapporto fra il cinema e il teatro. Il teatro di Pasolini è splendido, è poesia e provocazione, cioè unisce le ragioni per cui molti di noi amano questo autore e questo intellettuale. Molti di voi l'hanno letto nei suoi scritti: Pasolini dichiara di aver ritenuto, inizialmente, che il cinema e il teatro fossero fatti della stessa sostanza, che la semiotica del cinema fosse la semiotica della realtà, la lingua scritta della realtà, e che fra cinema e teatro non ci fossero differenze...

Salvo che in questo suo percorso verso la spontaneità, l'autenticità e anche la modernità, il contatto con il mondo reale, con il presente, che Pasolini ha sempre avvertito come un'esigenza molto forte, quasi un dovere del poeta civile, si dedica al cinema. Non si dedica al teatro, ma, abbandonando le sue passioni iniziali per la poesia, la letteratura, la lingua scritta, si dedica al cinema. Coerentemente con questo assunto, e cioè che il cinema e il teatro sono la stessa cosa fatta con strumenti diversi, appare naturale e spontaneo dedicarsi al più nuovo, al più moderno, al più popolare fra i due mezzi. Poi Pasolini torna sui suoi passi, approfondisce la sua riflessione, introduce nella riflessione l'elemento fondativo del mezzo cinematografico, ossia il montaggio, e allora comincia, sia pur parzialmente, a rivedere le sue posizioni e a rendersi conto che, anche se fra cinema e teatro c'è un legame genetico molto forte nell'idea di rappresentazione, c'è però anche una differenza sostanziale, ovvero la



Pier Paolo Pasolini in *Edipo re*

presenza in carne e ossa dell'attore. E allora Pasolini arriva a rivedere le sue posizioni iniziali.

Il teatro resta però come elemento "anacronistico". Perché, se il cinema e il teatro non sono più da considerare sullo stesso piano? Il teatro può essere visto in termini di "anacronismo" per il suo essere fuori dai tempi, cosa che a Pasolini sta molto a cuore: vi ricordo "Io sono una forza del Passato...". Io ho una mia teoria in merito, ma prima di arrivarci volevo fare una digressione sul fatto che tutto il cinema di Pasolini, visto come una possibile idea di teatro filmato, in realtà sia un cinema che esplora i territori liminari di un certo tipo di ritualità. In questi frammenti ci sono per esempio due momenti che sono teatro, ma appartengono a particolari momenti della vita quotidiana assai indagati dai sociologi nel corso del Novecento. Sto parlando del processo e della esecuzione. Ci sono due cose che Pasolini detesta e contro cui punta il dito nel suo celebre *Manifesto per un nuovo teatro* e sono il teatro borghese della Chiacchiera e il teatro del gesto, del grido e dell'Urlo. Sostanzialmente: il teatro sperimentale da un lato e il teatro intimista, di autocoscienza e autocelebrazione borghese dall'altra.

C'è un pezzo di Moravia del 1963, pubblicato sull'"Espresso", che è veramente straziante, terribile, e magnifico nella sua perfetta descrizione della grottesca realtà italiana di quegli anni. È un pezzo che riguarda il processo alla *Ricotta*, in cui Moravia racconta come si è svolto questo dibattimento in aula. Si tratta di uno dei 33 processi ricordati e testimoniati (oltre che dagli atti e da tutti i materiali emersi grazie al lavoro degli archivisti in questi anni) anche, *in primis* da un bellissimo libro curato da Laura Betti ormai trent'anni fa. Ebbene, uno dei processi a cui Pasolini è stato sottoposto riguarda appunto *La ricotta*. Vilipendio della religione cattolica. Pasolini fu accusato con capi d'imputazione seri, perseguibili con condanne che effettivamente arrivarono, impedendogli di sviluppare alcuni dei suoi progetti e soprattutto facendo soffrire lui e coloro che gli volevano bene. Moravia, partendo dall'amicizia e dall'affetto che ha per Pasolini, descrive la situazione assurda in cui il magistrato e il pubblico ministero discutono come se si trovassero in un salotto borghese a decidere se l'ultimo film di Michelangelo Antonioni presentato a Cannes sia davvero un bel film, se la recitazione di Monica Vitti sia adeguata oppure no... e con questo rito paradossale decidono il destino di una persona. Forse da qui deriva anche il suo odio per un certo tipo di concezione della teatralità che emerge dal teatro borghese.

Dall'altro lato, proprio nello stesso anno, c'è il Gruppo 63, l'idea di avanguardia, Sanguineti, con cui Pasolini avrà una delle sue più feroci e accanite polemiche. Istintivamente l'idea di un teatro d'avanguardia non gli può piacere, non gli può ispirare simpatia. Non lo può apprezzare sul piano ideologico, se si pensa che per lui la tradizione è qualcosa da salvaguardare comunque, a prescindere da tutto, anche se poi nella prassi si dimostra più aperto e illuminato della stragrande maggioranza dei suoi colleghi. Del resto, è storia nota e descritta fin nei più sottili aneddoti la presenza di Julian Beck e di Carmelo Bene nel suo cinema.

Resta l'idea del "rito": rito culturale per gli intellettuali. Ecco perché l'idea del recupero di qualcosa di "anacronistico" sembra così importante. Il teatro è rito, deve essere rito; e va enfatizzata al massimo la dimensione rituale che sempre ha fondato questo tipo di arte. Non pretendo di essere particolarmente originale nell'avanzare la teoria che la riflessione di Pasolini sul teatro diventi così importante in quanto si inserisce in un'epoca in cui i riti vanno scomparendo. L'idea stessa di ritualità, in fondo, cosa prevede? Prevede che esistano degli spazi, dei momenti di sospensione del tempo in cui venga riconosciuto un primato alla condizione simbolica dell'esistenza, in cui i conflitti vengano messi in scena al fine di una loro composizione, in cui le identità individuali e collettive vengano socialmente negoziate, in cui gli individui tentino di comprendere il senso del loro esistere e del loro agire. E le collettività, le comunità fanno la stessa cosa. Tutto questo avviene nel contesto di una mutazione antropologica in atto, con l'affermazione della società dello spettacolo, con la massificazione della cultura... L'idea del rito va assolutamente scomparendo. Rimane quello che sempre più spesso viene proposto come alternativa allo studio dei fenomeni artistici, cioè lo studio dell'impiego del tempo libero, rimane il puro involucro, rimangono le forme, rimane, appunto, il birignao della *comédie française*. Rimane il teatro della Chiacchiera fine a se stessa, dove il borghese non prende più coscienza della propria natura ma – come dicevo prima – invece di mettersi in discussione finisce per celebrarsi nella centomillesima rappresentazione di Ibsen, fatta sempre alla stessa manie-

ra. Questo da un lato, mentre dall'altro c'è la propria autocelebrazione in quanto rivoluzionari, in quanto persone che rifiutano questa idea, ma non in funzione di un preciso risultato da ottenere, bensì per il gusto fine a se stesso dell'avanguardia, cioè – in fondo – un estetismo, per quanto ricco e prezioso, stimolante e creativo. Di fronte a questa proliferazione di forme spettacolari, di fronte alla progressiva diminuzione dei momenti rituali nella vita quotidiana, cioè dei momenti in cui il teatro nella sua forma spettacolare irrompe nella vita quotidiana, il teatro si fa vita. Pasolini, con assoluta coerenza verso la sua battaglia utopica contro i tempi a venire, propone il recupero del teatro nella sua più pura e autentica dimensione rituale. Naturalmente, come tutte le battaglie utopiche, questa proposta contiene una componente di ingenuità del tutto evidente: non è un'accusa, ma un fatto evidente che mi sembra di poter cogliere nelle interviste in cui Pasolini si lancia, propone, si mette in gioco e gira anche a vuoto, avendo il coraggio di mostrarsi mentre gira a vuoto invece che nascondersi dietro il dito di un'*auctoritas* che pure si era ampiamente conquistato. Soprattutto, la cosa fondamentale di questa battaglia persa in partenza è una vittoria paradossale e indiscutibile: la famosa ulcera e tutto ciò che ne consegue hanno dato a Pasolini il pretesto di regalarci delle opere magnifiche più di poesia, forse, che di teatro. Ma, d'altra parte, tra la poesia e il teatro di parola, la poesia orale tanto cara a Pasolini, credo che non ci sia soluzione di continuità, sono due facce della stessa medaglia, e anche – come abbiamo visto – dei momenti splendidi di cinema. Credo che i momenti teatrali nel cinema di Pasolini, coerentemente con l'assunto del suo nuovo teatro, tocchino dei vertici assoluti nei momenti di massima sublimazione in cui Pasolini raggiunge l'astratto. Sono molto banale nelle mie predilezioni pasoliniane: credo che *Che cosa sono le nuvole?* abbia l'evidenza dello splendore e tocchi il massimo della sua intelligenza nei momenti ironici della provocazione, del rischio, del coraggio, così come accade in poesia con gli epigrammi, con le forme che vanno a colpire dei nemici che possono essere delle persone ma che possono essere anche derivate di idee e atteggiamenti.

Marina Pitta

Le canzoni di Laura Betti

Laura Betti non era proprio facile conoscendola, e io l'ho conosciuta, anche se poco. Nella sua immensa intelligenza e furbizia aveva messo a punto negli anni '60 una vasta operazione: aveva usato i suoi amici importanti, scrittori tra i più in voga allora, musicisti di scena e qualche jazzista, e aveva chiesto loro un contributo per ricordare, per celebrare, per lasciare un segno di questi anni che lei stava vivendo, gli anni '60, appunto. E molti di loro hanno aderito. Da questa idea è nata la nostra ipotesi di ricollegarci a questo percorso per costruire un nuovo spettacolo musicale. Gianfranco Rimondi e io avevamo pensato di rifare la stessa cosa negli anni duemila. Nelle canzoni della Betti si parla di "anni miracolati", naturalmente in maniera molto ironica. E anche noi possiamo dire di vivere, oggi, in anni miracolati, anche qui naturalmente in maniera molto ironica e anche molto tragica e drammatica. Avevamo chiesto anche noi a scrittori e musicisti di questa città di riscrivere una pagina sugli anni duemila per metterla a confronto con quella della Betti degli anni '60. Non è stato possibile, non ci hanno dato retta. È rimasto solo il materiale di Laura Betti. A questo punto il problema era se riproporlo o no. Abbiamo scelto di riproporlo con il titolo *Cantata degli anni miracolati*, senza fare una celebrazione né un atto nostalgico. Abbiamo scelto semplicemente di rendere un omaggio e una testimonianza.

Personalmente mi sono ritrovata di fronte a parecchie difficoltà. Non erano problemi tecnici né musicali, era la mia volontà di non voler assolutamente imitare Laura Betti, perché tutti noi siamo unici, e lei poi aveva segnato un bel capitolo nello spettacolo. D'altra parte non volevo farne neanche una cosa stravolta, nel senso che non desse un segno del periodo. Così, mi sono messa molto umilmente al servizio della musica e soprattutto delle parole. Farò una dichiarazione provocatoria: la musica di queste canzoni non è un granché. Sono molto più belle le parole, sono testi importanti, sono grandi autori, e quindi giustamente i musicisti si sono messi un gradino sotto a quello che era il testo, a parte qualcuno come Carpi o Emiliani. Per il resto, restava il valore di un testo che è lo spaccato di alcuni anni, che lei interpretava in maniera molto ironica, sarcastica, ma anche sul piano drammatico. Devo dire che Laura Betti ha un rapporto piuttosto beffardo nei confronti dei sentimenti, e io ho tenuto tutto questo. Facendone uno spettacolo volutamente scarno, privo di scene, che ripercorresse nella memoria alcuni dati di quando lei venne qui a Bologna, al Teatro

Le canzoni interpretate da Laura Betti:

Quella cosa in Lombardia di Franco Fortini, su musica di Fiorenzo Carpi (03'55'')

Macri Teresa detta Pazzia di Pier Paolo Pasolini, su musica di Piero Umiliani (04'45'')

E invece no di Goffredo Parise, su musica di Gino Negri (03'25'')

Seguendo la flotta di Alberto Arbasino, su musica di Fiorenzo Carpi (02'20'')

Cristo al Mandrione di Pier Paolo Pasolini, su musica di Piero Piccioni (03'50'')

Ballata della schiavitù sessuale di Bertolt Brecht, su musica di Kurt Weill (03'01'')

La Soffitta, negli anni '60. Il suo colore preferito è il nero, i cappellini che lei amava molto, nient'altro. E la sedia, tipico elemento del cabaret di quegli anni. Resta, ripeto, il rammarico per non essere riusciti a riportare fino in fondo questo progetto. Sarebbe stato interessante dimostrare che anche oggi poteva esserci una vivacità di scrittura. Sappiamo che Bologna è una città ricca di scrittori. Sono stati interpellati quasi tutti, ma tutto questo è andato a sbattere violentemente contro le leggi di mercato oggi imperanti. Non è stata possibile a me, oggi, l'operazione che Laura Betti ha compiuto nel suo *Giro a vuoto*. Ecco, vorrei dirle: beata te che sei vissuta negli anni '60.

Io non sono una cantante, non conosco neanche una nota, come non conosceva una nota Laura Betti. Amiamo definirci attrici che cantano e credo che la differenza sia fondamentale. Voi avete sentito, negli esempi di canzoni che abbiamo ascoltato, che addirittura lei cambia voce a seconda dei testi. Non le importa tanto del genere musicale, le importa dei testi. In effetti per prima cosa anch'io ho studiato i testi e in seguito è venuta la musica. L'attrice che canta. Questo è proprio un fatto tecnico, che affrontiamo anche nella nostra scuola di teatro, in cui insegniamo anche il canto in scena: il canto in scena è una materia un po' diversa dal canto in sé, nel senso che non importa l'intonazione. Paradossalmente si potrebbe anche stonare, non importa la quadratura, si può anticipare o posticipare, al limite arrivare alla grande tradizione del jazz. Noi lo facciamo perché siamo incapaci, le jazziste perché sono brave, però ce la facciamo perché l'importante è soprattutto l'interpretazione, il trasmettere qualcosa che va oltre il discorso musicale.

In poche parole, qui ogni canzone è più che mai monologo teatrale. Ne avete sentito soprattutto due, *Quella cosa in Lombardia* e *Macrì Teresa*: hanno testi molto importanti, e sono sicura che recitandoli sarebbero ugualmente belli. Ci sono stati vari modi perché queste non sono canzoni che ha fatto solo lei, e a quei tempi ci si scambiava il repertorio. Anche Milly aveva le stesse canzoni, se le scambiavano con un'accezione completamente diversa: mentre in Milly c'è tutto il mondo patinato del fumo della sigaretta, della luce bassa dell'abat-jour e comunque di un certo tipo di vecchio stile, le stesse canzoni in bocca a Laura Betti erano vere e proprie provocazioni, erano gridi: gridava o, come si suol dire in teatro, berciava. E io ho proprio berciato. Il problema grosso è che oggi ci mettono in bocca i microfoni, mentre lei, ci tengo a dirlo, alla Soffitta cantò a voce nuda. Io c'ho provato, i musicisti non me lo hanno concesso e ho dovuto farlo col microfono. Però vi assicuro che lei cantava a voce nuda con un pianoforte, invece in queste registrazioni voi l'avete sentita orchestrata in studio, ed era assolutamente efficace.

Ripeto, la forza di Laura e di tante altre interpreti, Lina Sastri o la stessa Valeria Moriconi che nessuno sa ma è stata una cantante, la forza di tutti gli attori che cantano sta là: nell'interpretazione. Avete sentito una canzone di Brecht e Weill, *La schiavitù sessuale*. Cantata come dovrebbe essere da un soprano vi assicuro che non dice proprio niente, mentre fatta da un'attrice ecco che la puntualizzazione del testo è fondamentale. Mi spiace che non ci sia stata *Surabaya Johnny* che è una delle più note che lei ha fatto e che anch'io ho riproposto, perché avreste sentito che cosa significa cantare davvero *Surabaya Johnny*, mentre purtroppo noi siamo abituati a sentirla cantata da Milva...

Claudio Longhi

Ronconi incontra Pasolini

con un intervento di Stefano Casi

Luca Ronconi è stato uno dei registi che più radicalmente si è misurato con il teatro di Pasolini. Per primo e più radicalmente. Gli appuntamenti di Ronconi con il teatro di Pasolini sono *Calderón*, che risale al 1978, quindi al Laboratorio di Prato, dove Miklos Jancsó ha realizzato il film che abbiamo visto, e un successivo incontro avvenuto nel 1992, con una ripresa del *Calderón* in pendant col *Pilade* come saggio di fine anno della Scuola di Teatro di Torino; e questi due spettacoli si componevano poi in un trittico perché all'interno della stagione dello Stabile fu messa in scena *Affabulazione*. Quindi tre sono gli spettacoli ronconiani su Pasolini.

Al centro del rapporto di Ronconi con Pasolini c'è la presenza forte dell'elemento autobiografico nel teatro di Pasolini, come è stato accennato durante le interviste sia a Ronconi sia a Franco Quadri nel film di Jancsó: il che presenta subito una difficoltà, un ostacolo per Ronconi che ha sempre detto di mettere in scena delle opere, e non degli autori. Quindi la presenza di un elemento autobiografico ha subito comportato un elemento di difficoltà nel rapporto col

testo. Non è meno vero però, come Ronconi ha osservato a più riprese, che il Pasolini presente all'interno del suo teatro è un personaggio. Non dobbiamo procedere nella identificazione troppo piatta tra il Pasolini intellettuale, autore storicamente determinato, e la presentazione di sé che Pasolini dà all'interno del proprio lavoro. Il rapporto che Luca Ronconi ha tentato di avere nel suo lavoro si è mosso proprio su questo crinale, soprattutto lavorando sulle moltiplicazioni e rifrazioni speculari che si danno all'interno dei testi, come se l'autobiografia si moltiplicasse continuamente in una serie di riflessioni e di rifrazioni. Lo si è visto anche nei movimenti che sono alla base della sintassi spettacolare del *Calderón*: c'è la volontà di ripercorrere i plessi relazionali tra le figure, i rapporti tra le figure che non sono altro che una moltiplicazione di quell'unica identità che è a monte del testo stesso.

Qui tra l'altro si innesta una delle chiavi di lettura forti che Ronconi ha usato per affrontare il teatro di Pasolini nella messa in voce. Una tesi da cui Ronconi parte è che, contrariamente a quanto accade solitamente in una struttura drammaturgica, i testi di Pasolini non hanno un impianto intersoggettivo, non c'è un reale rapporto tra le figure, ma è come se le varie figure presenti in scena costituissero un'occasione, un pretesto per mettere in rapporto l'autore con lo spettatore. Da questo deriva anche un correlato abbastanza discutibile ma interessante, una sorta di rapporto che Ronconi ha sempre visto tra il teatro di Pasolini e quello di D'Annunzio, fatte ovviamente le debite distinzioni stilistiche, poetiche, storiche: in fondo c'è un rapporto tra l'autore che dice e lo spettatore, quindi un rapporto retorico in cui chi sta in scena è semplicemente una sponda per consentire di dire. Questo porta anche a vedere tutto il teatro di Pasolini come una sorta di lungo e sterminato monologo, come una lunga e sterminata confessione. In fondo i personaggi del teatro di Pasolini sono una sorta di diluvio logorroico, uno sconfinato e ininterrotto parlare, e quello che può diventare interessante non è tanto il non detto, che è quello che solitamente interessa Luca Ronconi nel suo rapporto con la drammaturgia; quello che importa soprattutto è invece la radice, la ragione che spinge alla confessione. Perché questi personaggi si confessano, perché questi personaggi dicono. Questa è l'unica zona d'ombra che rimane, in quanto tutto il resto viene tendenzialmente esplicitato e confessato.

Voglio precisare che sto semplicemente riferendo delle opinioni, della cui attendibilità si potrà discutere. Questi sono i punti da cui Ronconi parte per rapportarsi con il teatro pasoliniano. Ne consegue anche un altro dato: proprio nella misura in cui non c'è una logica intersoggettiva nel testo, e il testo stesso si costituisce in virtù di una sterminata confessione che lega l'autore direttamente allo spettatore, è chiaro che tutte le convenzioni drammaturgiche solitamente accettate saltano. E qui sta il vero motivo di interesse di Ronconi per la drammaturgia di Pasolini, che avverte come drammaturgia abnorme, non codificabile, non incasellabile all'interno di una sintassi teatrale accettata. Sono esattamente queste le zone di confine che Ronconi ha sviluppato nel suo percorso successivo al Laboratorio di Prato, che lo ha portato poi a cimentarsi con la scrittura romanzesca, con la sceneggiatura cinematografica, con il linguaggio scientifico, utilizzando partiture drammaturgiche che sono al di là delle regole teatrali convenzionali. In questa eversione rispetto alla sintassi drammaturgica Ronconi sente a un tempo sia una volontà di rifiuto di una componente drammaturgica convenzionale sia anche una sorta di ingenuità e semplicità e soprattutto – come ha detto ripetutamente anche in recenti interviste – di 'ignoranza' da parte di Pasolini di certe convenzioni teatrali: ignoranza usata in questo caso in accezione positiva, che gli consente quella libertà che a Ronconi maggiormente interessa. Sul fondo, poi, si agita un'altra questione che è quella della presenza del corpo dell'attore: e proprio da qui si scatena una polemica e una riflessione che, come ho detto prima, si può chiamare incontro o mancato incontro. Nel teatro di Pasolini c'è l'idea di un teatro di parola. Sappiamo anche della profonda antipatia che Pasolini ha nei confronti del teatro italiano di quegli anni in generale e del teatro di Ronconi in particolare. Vorrei qui citare la nota introduttiva di Pasolini a *Bestia da stile*:

L'Italia è un paese che diventa sempre più stupido e ignorante. Vi si coltivano retoriche sempre più insopportabili. Non c'è del resto conformismo peggiore di quello di sinistra: soprattutto naturalmente quando viene fatto proprio anche dalla destra. Il teatro italiano, in questo contesto (in cui l'ufficialità è la protesta), si trova certo culturalmente al limite più basso. Il vecchio teatro tradizionale è sempre più ributtante. Il teatro nuovo – che in altro non consiste che nel lungo marciare del modello del 'Living Theatre' (escludendo Carmelo Bene, autonomo e originale) – è riuscito a diventare altrettanto ributtante che il teatro tradizionale. È la feccia della neoavanguardia del '68. Sì, siamo

ancora lì: con in più il rigurgito della restaurazione strisciante. Il conformismo di sinistra. Quanto all'ex repubblicano Dario Fo, non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti. Della sua audiovisività e dei suoi mille spettatori (sia pure in carne e ossa) non può ovviamente importarmene nulla. Tutto il resto, Strehler, Ronconi, Visconti, è pura gestualità, materia da rotocalco. È naturale che in un simile quadro il mio teatro non venga neanche percepito. Cosa che (lo confesso) mi riempie di una impotente indignazione, visto che i Pilati (i critici letterari) mi rimandano agli Erodi (i critici teatrali) in una Gerusalemme di cui mi auguro che non rimanga presto pietra su pietra.

Queste parole risalgono al '74, le immagini di Jancsó che abbiamo visto risalgono al '78. L'idea che Pasolini ha del teatro di quegli anni è evidente da quello che ho appena letto. D'altra parte, non c'è minore diffidenza e minore incomprensione di Ronconi nei confronti dell'idea di teatro pasoliniana. Ronconi, per esempio, contesta a Pasolini la sua incapacità di accettare la presenza dell'attore e la mediazione attorale nell'evento spettacolare. Ronconi cita per esempio in un'intervista l'indignazione di Pasolini riguardo alla sua messa in scena del *Candelaio* nel '68, messa in scena in cui tra l'altro era coinvolto anche Ninetto Davoli. Infatti in quella circostanza Ronconi chiama vari ragazzi di strada, tra cui Ninetto per l'appunto, a interpretare i mariuoli del *Candelaio*. Dunque, riferisce Ronconi, Pasolini ha una reazione indignata perché in questo caso i ragazzi di vita vengono fatti 'recitare' e – dice – si è tolto quell'elemento di naturalità che invece è la forza di questi attori. Di qui la contestazione di Ronconi, per il quale Pasolini non si rende conto che ciò che si può fare al cinema non lo si può fare a teatro, perché il corpo dell'attore in teatro è già una mediazione culturale: è attraverso il corpo dell'attore che è possibile svolgere quella funzione di organizzazione estetica e artistica che nel cinema viene svolta attraverso il montaggio o l'inquadratura stessa. Parlo sempre al di là del merito che abbiano ragione o torto. Parlo sempre di due punti di vista che ovviamente viaggiano in parallelo senza incontrarsi mai troppo...

L'altra violenta contestazione riguarda l'idea stessa di parola. Al centro del teatro pasoliniano c'è l'idea di un teatro di parola. Non è meno vero che Ronconi ha una fortissima idea di teatro come fatto di parola, non è meno vero che Ronconi ritiene che l'idea di parola di Pasolini sia incompatibile con una mediazione teatrale. Anche in quel caso Ronconi cita a livello di aneddoto autobiografico il fatto di avere assistito alla messa in scena di *Orgia* nel '68. E in un'intervista, anche in questo caso pubblicata, Ronconi dice che proprio quello spettacolo era la dimostrazione della inapplicabilità teatrale dei concetti che Pasolini predicava a livello teorico, perché quel modello intellettuale che Pasolini aveva in mente, quell'attore che deve farci capire che ha capito il testo, in realtà teatralmente non funziona perché tutti quei concetti tornano indietro come un boomerang.

Ora, al di là degli aneddoti e delle polemiche che potrei continuare a inanellare, mi interessa una riflessione che si può trarre da questa storia. Credo che per Pasolini e Ronconi si possa parlare veramente di un incontro mancato per certi aspetti, nel senso che l'incontro c'è stato e ha prodotto spettacoli come il *Calderón* che ha segnato la storia del nostro teatro del dopoguerra. Ma non è meno vero che un reale incontro non c'è mai stato e che si potrebbe parlare in questo caso di una di quelle occasioni mancate del teatro italiano, per usare una categoria storiografica cara a Meldolesi, che un po' ha segnato la storia del nostro teatro soprattutto nel Novecento. In particolare credo che ci porti dritto al cuore di uno dei problemi forti che angustiano la società teatrale dei nostri anni, ovvero il sostanziale divorzio, l'incomprensione tra la cosiddetta categoria dell'intellettuale medio da un lato e gli uomini di teatro dall'altro. Mi spiego meglio, ho la sensazione che, pensando alla cultura italiana in senso lato, ci sia una incapacità di accettare il teatro come esperienza culturale forte laddove l'esperienza musicale, cinematografica, delle arti visive sono state ormai accettate come esperienza culturale. L'intellettuale italiano medio fatica ad accettare il teatro come attività culturale. Cosa che spesso mi capita di ricordare: per mia formazione sono italianista e ho incontrato raramente miei colleghi italianisti a teatro, mentre li incontro regolarmente ai concerti, all'opera lirica, alle mostre. Tutto questo ha creato un dislivello di comunicazione che ha prodotto una serie di ostacoli e difficoltà e in qualche modo ha pregiudicato un armonico sviluppo della nostra società teatrale. Questo dialogo a distanza che non si è mai realizzato tra Ronconi e Pasolini credo sia estremamente significativo dell'orizzonte di cui ho appena parlato.

Stefano Casi

Nel momento in cui Pasolini fa teatro, il mondo del teatro lo respinge e il mondo

della cultura, che solitamente respinge il teatro, non accetta questo suo passaggio, o incursione, nel teatro. È molto interessante la premessa a *Bestia da stile* appena letta, proprio nel momento in cui dice che si sente un po' cristologicamente rimandato tra Erode e Pilato, avanti e indietro, e però gli Erodi e i Pilati sono, appunto, i critici teatrali da una parte e i critici letterari dall'altra. Quello di Pasolini è, secondo me, un vero e proprio esperimento teatrale, perché scrivere tragedie in versi, concepire un'utopia teatrale come quella di un teatro di attori intellettuali per gruppi avanzati della borghesia, è un'utopia teatrale e non un vero e proprio strumento di lavoro: è uno dei più alti livelli di sperimentazione teatrale nel momento in cui la stessa sperimentazione teatrale era quella del gesto o dell'urlo. Tant'è vero che in questo brano che Longhi ha letto si accenna a due esperienze che Pasolini accetta in quanto esperienze originali della sperimentazione, come il Living Theatre e Carmelo Bene, mentre si scaglia pesantemente contro gli epigoni. Dunque, è molto interessante il fatto che, nel momento in cui sperimenta il teatro, Pasolini si rende conto di andare in una terra di nessuno, perché quando arriva lui, chi dovrebbe presidiare questa terra, il mondo del teatro da una parte e il mondo culturale dall'altra, l'ha lasciata libera e lui rimane solo davanti all'impossibilità di un teatro in quel momento.

Quando scrive le sue sei tragedie pensa, per esempio, che non dovrebbero essere mai rappresentate in Italia, che non vi siano attori italiani in grado di recitarle, e quando è all'estero fa addirittura alcuni incontri con registi teatrali stranieri nel tentativo di incontrare altre sensibilità teatrali che forse avrebbero meglio potuto comprendere questa sua sperimentazione. La cosa curiosa è che questo incontro mancato tra Ronconi e Pasolini ha sortito uno spettacolo come *Calderón*, ma soprattutto ha sortito un grande amore, perché Ronconi ha lavorato su tre delle sei tragedie di Pasolini, però su una ha lavorato due volte e sono due allestimenti diversi. Quindi ha fatto quattro allestimenti. A tutt'oggi è il regista teatrale italiano che di più si è confrontato con i testi teatrali di Pasolini, e ce n'è solo un altro nel mondo che ha avuto questa ossessione, perché poi quello che innesca l'opera teatrale di Pasolini nei registi è davvero un'ossessione, cioè un innamoramento ma anche un confronto scontro, ed è una cosa che non lascia: molti registi ritornano ossessivamente a confrontarsi con i testi di Pasolini, con la sensazione di essere stati risucchiati in qualcosa che non riesce ad esaurirsi al primo tentativo di interpretazione. L'altro regista, dicevo, è Stanislas Norday, che in Francia ha fatto anche lui quattro allestimenti di Pasolini. La cosa curiosa è che Ronconi, con questo atteggiamento, sia poi stato quantitativamente il più grande interprete di Pasolini e qualitativamente abbia dato delle visioni meno pasoliniane ma più stimolanti proprio per comprendere meglio il teatro di Pasolini.

Claudio Longhi

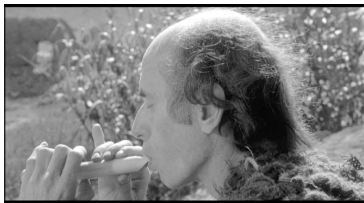
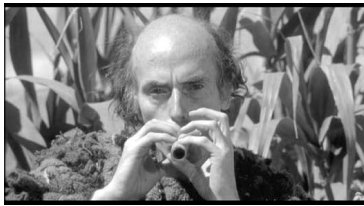
Non solo è stato il regista che più si è cimentato in questo senso, ma per esempio nella sua esperienza didattica nelle varie scuole che conduce, tra i corsi a Roma, Torino e Milano, per esempio, il *Pilade* è quello con cui normalmente lavora con gli studenti, proprio in prospettiva pedagogica. Ed è proprio per questo che ho la sensazione che sia un incontro mancato, perché secondo me con minori autocensure reciproche e ideologiche, se insomma si fossero riusciti a parlare diversamente – e proprio gli spettacoli ronconiani che ne sono usciti ne sono la dimostrazione – avrebbero costruito qualcosa di molto più forte. Di fatto, c'è stata una sorta di diffidenza reciproca, in parte spiegabilissima, ma in parte credo dovuta anche a una serie di pregiudizi sull'uno e sull'altro fronte che ha agito da blocco.

Il discorso che facevi per esempio sulla non esistenza di attori italiani adatti è verissimo: ma perché non ci sono gli attori italiani adatti? Quale processo di formazione è saltato per fare in modo che non esista nessuno capace di affrontare un testo di questo genere? È puramente un discorso di formazione dell'attore o è un problema della società italiana che è a monte della formazione dell'attore e che in qualche modo va rivisto e va ripensato, dal momento che non c'è questa possibilità? Una cosa che Ronconi annotava, e su cui sono sostanzialmente d'accordo, è che dal suo punto di vista l'esperienza drammaturgica di Pasolini è l'unica vera esperienza drammaturgica in Italia nel dopoguerra. E, aggiunge, è proprio la totale mancanza di codici che esiste all'interno della società italiana, anche codici di riferimento interpretativi, un bagaglio di esperienza e sapienza attorale, che ha consentito quella sorta di grado zero che è implicito nell'idea teatrale di Pasolini, al di là dei modelli drammaturgici che ha poi posto in essere.

Roberto Chiesi

Dal teatro allo schermo: interpreti d'eccezione

Da una parte Pasolini ha dichiarato di non amare gli attori professionisti, di non amare la professionalità dell'attore, ma dall'altra parte ha anche ammesso, come è evidente perché all'epoca di questa dichiarazione aveva già usato diversi attori nei suoi film, che era aperto anche a usare gli attori. E allora, come usava Pasolini i grandi attori, le grandi bestie da scena? Li usava per quello che erano, per la loro presenza fisica, per la loro personalità reale, o per il modo in cui egli intendeva la manifestazione fisica di questi attori sullo schermo, o anche per quello che la personalità di questi attori poteva evocare? Si può notare come ulteriore annotazione che Pasolini era singolarmente attratto dai grandi attori comici, dai grandi mattatori, dalle grandi maschere della tradizione comica, anche popolare, non legata in alcun modo al teatro colto. E ha fatto proprio ricorso ad alcuni attori che avevano questa estrazione, che appartenevano a questo mondo.



Julian Beck in *Edipo re*

La prima attrice professionista di cui Pasolini si serve per un film è Anna Magnani che, non dimentichiamolo, è stata un'attrice innanzitutto di teatro. È curioso che la stessa Anna Magnani venga già citata in una poesia della *Religione del mio tempo*, dove Pasolini descrive i suoi lineamenti, le sue occhiaie, i segni del suo volto, le rughe che evocano di per sé un'immagine tragica. In *Mamma Roma*, che è il secondo film di Pasolini, Anna Magnani interpreta il ruolo di una prostituta che cambia vita per garantire al figlio un avvenire piccolo borghese che lei sogna per suo figlio. È una madre. Anna Magnani vista da Pasolini è una delle prime grandi madri del suo cinema, altre ne seguiranno. Le mattatrici, le grandi signore della scena, sono per Pasolini essenzialmente madri. E quindi, dopo la Magnani, Silvana Mangano, che è la madre di Edipo, la madre della famiglia alto borghese di *Teorema*, e che è addirittura la madre di Dio, la Madonna nell'apparizione del sogno del *Decameron*. Ma la stessa Maria Callas è una madre che uccide i figli in *Medea*.

Anna Magnani doveva essere madre diversa perché è una puttana, una prostituta di cui il figlio scopre la diversità, scopre l'identità di prostituta e allora la rifiuta. Rifiuta la madre e la strada lastricata di intenzioni piccolo borghesi che la madre ha preparato per lui. Una madre diversa, quindi. Sotto questa identità Pasolini vede la Magnani, però rimane deluso dalle sue prestazioni perché ritiene che comunque la personalità potente dell'attrice abbia prevalso su quello che era il suo disegno del personaggio. Sente che avrebbe dovuto mettere più briglie alla personalità della Magnani.

Prima, parlando delle madri di Pasolini, non ho citato ovviamente Laura Betti. Infatti a lei non è stato assegnato un ruolo di grande madre. Il rapporto che Pasolini ebbe con la Betti, il modo in cui si servì della Betti come uno strumento espressivo, è in realtà molto più complesso e sfaccettato. Nel senso che Pasolini usa Laura Betti cambiandole continuamente forma. Naturalmente ci sono delle varianti, però c'è questa grande diversità, c'è un ventaglio espressivo differente che Pasolini adotta e vuole dalla Betti. Credo che Laura Betti sia stata per Pasolini uno strumento di grande violenza provocatoria. Pasolini si serve della forza, e anche della violenza espressiva e verbale della Betti, che è un'arma da guerra, uno strumento di provocazione: prima sulle scene teatrali poi nel cinema, ma anche in alcune canzoni; si pensi a *Macrì Teresa* e all'asprezza che assume l'io che canta. Pasolini si serve appunto di questa violenza per scuotere la palude borghese degli spettatori. Significativo è che per lo spettacolo *Potentissima signora*, nella parte scritta e ideata da Pasolini, Laura Betti dovesse scendere fra il pubblico, su istruzioni proprio di Pasolini, e versare un bicchiere di champagne addosso a uno spettatore vestito in abito da sera, scegliendo naturalmente quello meglio vestito. E proprio questa discesa di Laura Betti fra il pubblico e il fatto che una parte dello spettacolo, almeno per quello che sono le nostre informazioni in merito, dovesse svolgersi fra la platea, fornì l'occasione ad alcuni fascisti di aspettarla e di aggredirla.

In realtà Pasolini non si servì soltanto della violenza e dell'espressionismo che la Betti portava naturalmente in sé nella sua voce, nella sua fisionomia, nella sua mimica. In *Teorema*, dove l'attrice riveste uno dei suoi ruoli più importanti, la serve Emilia che subisce l'illuminazione della visita di Eros, dell'ospite, e diventa una sorta di santa, Pasolini modificò la fisionomia fisica di Laura Betti, scontrandosi con l'attrice che non voleva assolutamente: le fece mettere una parrucca di un colore scuro, le abbassò così la fronte, le rese più scure le sopracciglia, insomma cambiò proprio il suo aspetto, per usare quella tragedia che Laura Betti portava dentro di sé. Perché era un personaggio tragico per

molti versi, che viveva di contraddizioni molto forti e tragiche, e nella figura di Emilia tutto questo è evocato in chiave simbolica. Non c'è un'equivalenza immediata. Il corpo stesso viene modificato e alterato anche rispetto alla sua origine sociale, perché Laura Betti era di origine alto borghese e invece qui viene presentata nei panni di una sgattera, quindi viene anche modificata la sua origine per arrivare in realtà a qualcosa di più segreto che l'attrice aveva dentro di sé: per arrivare alla connotazione sociale, alla maschera sociale dell'attrice. Laura Betti poi scoprì questo e parlò anche dello strano lavoro che Pasolini aveva fatto sul suo corpo senza spiegarle nulla del mistero di Emilia.

Ma non dimentichiamo poi che c'è anche la Laura Betti burattino di Desdemona in *Che cosa sono le nuvole?* che invece è una vittima, vulnerabile. E c'è anche la voce di quel povero corpo sporco e abbandonato che è la voce che interpreta la canzone *Cristo al Mandrione*. C'è in fondo una sorta di identificazione tra Laura Betti e la stessa Marilyn, c'è un gioco di specchi strano in questo senso. E poi c'è un uso crudele dell'ironia della Betti da parte di Pasolini nel personaggio della Donna di Bath, nella beffa che per vendetta gioca al marito nei *Racconti di Canterbury*, o anche nella scelta di farle doppiare una delle laide attrici narratrici di *Salò*, personaggio che in un primo tempo Pasolini voleva assegnare proprio a lei. C'è una gamma di colori e tonalità che Pasolini vide nella Betti, che poi descrisse nel '65, proprio in riferimento al teatro che amava, dicendo che l'attrice era in qualche modo una "nipote di Gadda", era l'espressione vivente di qualcosa di gaddiano che possedeva naturalmente.

Abbiamo parlato prima di madri. Pasolini tendeva a dividere il mondo in padri e madri: il controcampo della madre è il padre. Il primo grande padre del pianeta Pasolini è una sorta di autoritratto, perché è il regista della *Ricotta* ed è Orson Welles. In realtà Orson Welles comparirà solo nella *Ricotta*, ma secondo le intenzioni di Pasolini doveva apparire numerose altre volte, doveva interpretare il ruolo di Tiresia nell'*Edipo re*, doveva essere padre in *Teorema* (ma poi lo fu Massimo Girotti), doveva essere l'industriale tedesco di *Porcile* e Old January nei *Racconti di Canterbury*, ruolo che poi ebbe Griffith. Penso che Pasolini in Orson Welles, anche se non lo ha scritto in maniera chiara, vedesse proprio l'autorità, una sorta di archetipo dell'autorità, come indicano i ruoli che aveva scelto per lui. Ma in realtà nel personaggio del regista della *Ricotta* è nascosto anche dell'altro, perché è interessante vedere come, nella prima stesura della sceneggiatura del film, alla domanda del giornalista su quale fosse la sua opinione sul nostro grande regista Federico Fellini, pare che originalmente Pasolini avesse scritto "qual'è la sua opinione sul nostro grande regista Pier Paolo Pasolini" e la risposta dovesse essere la stessa: "egli danza". Poi Pasolini, probabilmente pensando al fatto che il personaggio si nutriva anche di un possibile autoritratto, ha preferito sostituire il nome di Fellini al proprio. Ma in realtà la figura di questo regista, la figura di Welles non corrispondeva evidentemente all'autoritratto di Pasolini, ma alludeva piuttosto alla figura archetipica del regista. Così come l'allusione a un film manierista sul Vangelo che per un momento Pasolini aveva vagheggiato di poter girare: ipotesi poi abbandonata visto che il *Vangelo secondo Matteo* certamente non corrisponde ai *tableaux vivants* della *Ricotta*. Come si vede anche così, da queste poche parole, ci sono molti motivi complessi che entrano nella fisionomia di questo personaggio: fondamentalmente, dunque, Orson Welles era l'autorità del padre.

Quando parla invece di Julian Beck, preso come ripiego nell'*Edipo re* perché Welles non aveva accettato di interpretare il ruolo di Tiresia, Pasolini parla di una variante. Ma in realtà mi sembra che sia cambiata drasticamente la fisionomia del personaggio: non è l'autorevolezza che Tiresia assume con Julian Beck, quanto l'immagine di un profeta stracciato che porta una profezia divina, una profezia di morte. Nello stesso film la figura di Creonte assegnata a Carmelo Bene – che era uno degli attori registi che Pasolini stimava, che considerava autonomo e originale – è una figura che ha qualcosa di assolutamente demoniaco, anche se è sofferente durante il contrasto con Edipo, e sembra l'incarnazione di un rimorso, sembra davvero portare il peso del terribile rimorso che deve portare Edipo.

Dicevo prima delle figure di madri. In realtà la Maria Callas di *Medea* non è soltanto questo. È la donna barbara, la donna diversa, di una diversità radicale e tragica. La diversità di chi non parla la stessa lingua del luogo dove è stata precipitata, di chi non conosce le leggi e la morale di Giasone, di chi viene esclusa. Nell'immagine della Callas Pasolini non cercava l'effigie della grande soprano, ma la donna barbara che nasconde qualcosa di terribile, l'omicidio dei propri figli. Questo è quello che si poteva nascondere nella regalità della

Callas. Purtroppo è molto raro sentire Medea parlare con la voce della Callas, perché la produzione fece pressione su Pasolini perché la facesse doppiare e, anche se Pasolini ha scritto di avere riconosciuto la legittimità di questa richiesta, in realtà appare un peccato, perché la pronuncia stentata della Callas in bocca a un personaggio barbaro, che non conosce appieno la lingua della società in cui si trova, sarebbe sembrata decisamente opportuna e anzi avrebbe aggiunto una realtà supplementare a questa figura.

Per concludere, volevo parlare dell'altra genia di attori di teatro e cinema che Pasolini prediligeva, che era quella delle grandi maschere comiche. Una predilezione che corrispondeva alla ricerca di quella comunicazione fatta di ironia, dissacrazione e trasgressione che la comicità porta sempre in sé e che probabilmente Pasolini cercava usando queste grandi maschere popolari. È innanzitutto il caso di Totò che appare in *Uccellacci e uccellini*, ma anche di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia che appaiono in *Che cosa sono le nuvole?*, di Eduardo De Filippo che riteneva il più grande attore italiano e che avrebbe fatto protagonista del suo prossimo film se non fosse stato assassinato. Invece, in Francia, Pasolini amava tantissimo Jacques Tati e avrebbe voluto Tati per uno dei ruoli di grandi borghesi tedeschi di *Porcile*, una scelta che appare sconcertante agli occhi di oggi. A proposito di Totò è interessante che Pasolini dica di aver voluto togliere a Totò lo sberleffo, l'aspetto farsesco, quei tratti che rendevano il personaggio più sguaiatamente plebeo. Voleva invece un Totò quasi implume, tutto intriso di dolcezza e di povertà fisica. Ma se queste parole si adattano benissimo al frate Ciccillo dell'episodio ambientato nel medioevo, in realtà sono smentite dal personaggio che Pasolini ha dato a Totò in quello che doveva essere il terzo episodio di *Uccellacci e uccellini*, cioè il domatore circense Courneau, che al contrario era proprio l'essenza dell'arroganza borghese che pretende di colonizzare il terzo mondo, simboleggiato da un'aquila, e invece è lui ad essere colonizzato-addomesticato e vola via trasformato in un volatile. In un certo senso, anche se in dose minore, lo stesso Innocenti-Totò non è esente da alcuni aspetti piccoli borghesi: si pensi alla sequenza dove si introduce nella casa dei contadini, che è una sua proprietà, e pretende di cacciarli; quindi in realtà Pasolini fa uso proprio di queste caratteristiche di aggressività che la maschera di Totò aveva connaturate, perché questi elementi sono presenti nella figura di Innocenti, anche se evidentemente la sua visione principale era legata alla dolcezza implume di frate Ciccillo.

Stefano Casi *Pasolini e Paul Vecchiali*

Biennale di Venezia, autunno 1974. In quella occasione viene presentato un film francese di un regista che si chiama Paul Vecchiali, *Femmes femmes*. È un film molto strano e la presenza stessa di questo regista alla Biennale viene considerata particolarmente rilevante, anche se è un regista pressoché sconosciuto. Le due attrici che interpretano il film si chiamano Hélène Surgère e Sonia Saviange, e interpretano due attrici che si chiamano Hélène Surgère e Sonia Saviange che vivono insieme e che, per parlare di cose quotidiane nel loro ménage quotidiano, recitano brani di opere teatrali, recitano comunque sempre, recitano tantissimo Racine. La cosa è effettivamente strana: vedendo questo film si ha come l'impressione di vivere uno spaesamento costante. Perché appunto Hélène Surgère fa Hélène Surgère che fa l'attrice che fa altre cose e Sonia Saviange pure...

Il problema principale di questa coppia di attrici, ovviamente, è il denaro e soprattutto come pagare l'affitto. In una brevissima scena la questione è affrontata con la trasformazione delle due attrici in due maschere del teatro di burattini francese. Hélène Surgère e Sonia Saviange esprimono il problema dei soldi e il problema dell'affitto recitando in maniera burattinesca, impersonando queste due maschere.

Pasolini vede questo film e rimane sconvolto, ne rimane talmente impressionato che chiede a Vecchiali una copia da portare a Roma per trovare un distributore per l'Italia, cosa che poi non gli riuscirà. Pasolini è colpito da quello che lui definisce, sia in un dibattito pubblico a Venezia sia in un articolo rimasto inedito e pubblicato recentemente nell'opera omnia di Mondadori, il "ménage à trois fra realtà teatro e cinema". Perché la sensazione è infatti di continuo spaesamento fra i tre livelli: il livello del cinema che è naturalmente quello espressivo essendo un film, il livello teatrale perché queste sono attrici di teatro nella finzione cinematografica che recitano continuamente, e il livello della realtà perché le attrici interpretano se

stesse nel film. Ci sono anche dei momenti in questo film in cui le due attrici escono per strada e l'impressione che si ha di queste riprese è che siano scene totalmente improvvisate, sia rispetto alla sceneggiatura, sia rispetto a tutto ciò che circonda le due attrici e la troupe che capita in strada. Quindi questo dialogo dei tre livelli colpisce enormemente Pasolini.

Un'altra cosa colpisce Pasolini e lo dice: dice che secondo lui questo film punta a una "classicità" che è quella verso la quale anche lui sta tendendo. Pare dunque che il film lo colpisca sia per la commistione realtà-teatro-cinema sia per quella classicità che sta cercando. E qual è il film a cui inizia a lavorare in questo momento? È *Salò*. Allora, visto con questa premessa, con le dichiarazioni riguardo l'opera di Vecchiali, il film *Salò* inizia ad apparirci in maniera un po' diversa da quello che potremmo pensare a una prima visione. Aggiungo anche un'altra cosa, tanto per intorpidire un po' di più le acque. In una breve sequenza di *Teorema* si vede Terence Stamp che legge un libro. In *Teorema* compaiono diversi libri, e di tutti questi libri si riesce a leggere il titolo: in quel caso si tratta delle poesie di Rimbaud. È quasi una bibliografia. Ecco, in *Salò* c'è proprio una bibliografia, anzi credo sia il primo film della storia del cinema in cui prima dell'inizio del film compare un cartello con la bibliografia: è come se uno prima di vedere il film debba leggersi queste opere. In mezzo a questi libri, che sono tutti di De Sade, c'è un libro di Sollers che è *La scrittura e l'esperienza del limite*, in cui si dice che la scrittura di De Sade è una scrittura su tre livelli: il livello della parola che è il racconto, la scena che è il corpo, e un livello che è il commento, il pensiero. Ecco che allora improvvisamente la tripartizione di Vecchiali e quella di Sollers entrano in un interessante corto circuito nel concepimento di questo film maledetto, come si può pensare di primo acchito, ma in realtà molto più insidioso. Perché, allora, il livello di Sollers della parola-racconto può essere veicolato dal linguaggio cinematografico. Il secondo livello, quello della scena-corpo, è veicolato dalla rappresentazione teatrale: e *Salò* è molto teatrale rispetto a molti punti di vista. E infine c'è la parte del pensiero-riflessione che si nutre di realtà e alla realtà ritorna.

Ecco allora che *Salò*, da questo punto di vista, può essere davvero considerato un tentativo di creare una "classicità" attraverso quel *ménage à trois* che Pasolini aveva individuato nel film di Vecchiali, appunto: teatro-cinema-realtà. Detta così può sembrare un'affermazione molto arida, ma Pasolini, oltre a essere insidioso nelle sue cose, è anche molto esplicito, nel momento in cui si deve fare capire e deve fare capire esattamente una determinata cosa. Ed è talmente esplicito in questa sua volontà che chiama ad interpretare *Salò* proprio Hélène Surgère e Sonia Saviane. Come si sa, nel film ci sono sevizie e torture all'interno della villa dei repubblicani, riprese ovviamente dalle *Centoventi giornate di Sodoma* di De Sade in cui delle narratrici fanno dei racconti per stimolare le sevizie. In Pasolini sono tre narratrici e una pianista. Ecco, Hélène Surgère è una narratrice, doppiata da Laura Betti, e Sonia Saviane è la pianista. Già aver chiamato le due attrici che lui aveva visto in questo film che per lui era davvero quello che indicava una strada forte per il suo nuovo cinema - ricordiamoci che si era appena conclusa la *Trilogia della vita* e quindi stava cercando un'altra via espressiva nel cinema - basterebbe a portare su *Salò* l'impronta di *Femmes femmes*, ma a Pasolini non basta. Fa qualcosa di più.

Succede che durante uno dei vari episodi che accadono in *Salò*, c'è un momento di fortissima tensione, in cui un ragazzo tenta di sfuggire alle sevizie, e in quel momento succede l'incredibile rispetto a quello che si sta svolgendo: la narratrice Hélène Surgère e la pianista che con la fisarmonica è addetta alle imminenti nozze dei signori si avvicinano, la macchina da presa si abbassa lievemente quasi per far assumere uno sguardo teatrale al pubblico da sotto in su verso il palcoscenico, e i due personaggi dicono il titolo del film di Vecchiali "Femmes femmes!", come per dire "adesso inizia la citazione", e recitano una scenetta che è esattamente quella del film di Vecchiali ispirata ai burattini. Al termine di questa scenetta succede qualcosa che richiude la parentesi di citazione e riconduce tutto sui binari della narrazione. Ma questa piccola citazione, questa cosa assolutamente imprevedibile e imprevedibile ci dà l'idea che *Salò* necessita di un ulteriore sguardo diverso dal solito. Quella strada di incrocio fortissimo tra teatro cinema e realtà. Realtà che viene ridata dalla situazione scenografica in cui viene calata questa situazione, che è sostanzialmente una fuga di specchi. Ne parlava anche Gae Aulenti nel film di Jancsó su Ronconi, quando spiegava la scenografia del *Calderón*, su quanto sono importanti gli specchi per Pasolini. E poi pensate a *Che cosa sono le nuvole?* con la citazione nella sigla iniziale del quadro di Velázquez *Las meninas*, e la sequenza nell'abitacolo di Domenico Modugno dove alle sue spalle appare la *Venere allo specchio* sempre di Velázquez... ecco, se pensate a tutto quello che lo specchio può significare nel riflettere la realtà ma anche la finzione, se pensate

che per Pasolini lo specchio sembra essere simbolo del teatro stesso perché ritorna sistematicamente ogni volta che viene usato il linguaggio teatrale, allora non ci stupiremo più di trovare anche qui, nel dialogo-citazione di *Femmes femmes* dentro *Salò*, uno specchio.

Loris Lepri

Derek Jarman interpreta Pasolini

Nel 1986 Julian Cole dirige un cortometraggio dal titolo *Ostia*, che vede l'interpretazione di Derek Jarman nel ruolo di Pasolini. Il cortometraggio è pressoché inedito (in Italia è stato visto solo al Torino Film Festival nel 1987) e mette in scena gli ultimi momenti di Pasolini e l'omicidio. Omicidio trattato in modo tale da suggerire l'interpretazione che l'assassinio di Pasolini sia stato un atto criminoso compiuto non da un'unica persona, cioè da Pelosi, ma da più persone; e non un assassinio accidentale ma premeditato. Ora il punto di maggior interesse di questo corto, conservato presso l'Archivio Pasolini in versione originale senza nessun tipo di sottotitoli, è la rappresentazione non soltanto dell'assassinio di Pasolini, ma anche della sua scandalosa omosessualità. Vorrei anche esprimere un giudizio personale riguardo alla qualità estetica del corto, che non è sicuramente un capolavoro, ma un documento interessante per la testimonianza che ci offre e per il tipo di approccio – non solo di Julian Cole, ma del gruppo di intellettuali artisti che faceva capo a Jarman – nei confronti della rappresentazione di un genio artistico implicato in una omosessualità scandalosa per la società.

Lo scandalo di Pasolini è uno scandalo di cui Pasolini ha chiara coscienza. Lui stesso ha scritto sulla sua omosessualità e, citando San Paolo, diceva che sentiva l'esigenza di abbandonare le mezze parole e di affrontare direttamente lo scandalo. Lo scandalo consisteva appunto nella sua omosessualità, che era vista dalla società italiana con ignominia. Una omosessualità che era usata dalla società come strumento di pressione e di ricatto nei confronti di Pasolini, perché lui rientrasse nei ranghi, perché lui tacesse. Lo scandalo sorto nella società rispetto all'omosessualità di Pasolini, invece, non riguardava soltanto il fatto che Pasolini non tacesse sulla propria omosessualità, ma che Pasolini non tacesse proprio su nulla. La stampa italiana ha certamente contribuito a fare della persona di Pasolini un proscritto, un controtipo morale. Sicuramente, in questa messa al bando da parte della opinione pubblica italiana, l'omosessualità di Pasolini ha una grandissima importanza.

Nel cortometraggio di Julian Cole si assiste a una messa in scena scandalosa, e a mio avviso anche troppo insistita, ma è una messa in scena nata dall'urgenza reale e sincera, da parte degli artisti che hanno realizzato questo film, di far comprendere allo spettatore quanto fosse problematico e difficoltoso l'amore omosessuale, e quanto diventasse sempre più urgente e ossessionante il bisogno d'amore. In questo corto, che dura circa venticinque minuti, si può ascoltare anche una traduzione inglese che passa come voce *over* e che traduce i pensieri di Pasolini. Un lavoro, quindi, che insiste su un motivo di "scandalo" che sicuramente non è marginale nell'opera e nella vita di un artista come Pier Paolo Pasolini.

Cristina Valenti

Una disperata vitalità

Siamo arrivati all'evento finale di questa lunga giornata non stop, che raggiungerà, al suo termine, le 12 ore complessive.

Una disperata vitalità è un film che Mario Martone ha realizzato nel 1998, a partire da un recital di testi pasoliniani di cui Laura Betti è stata interprete e regista. Lo spettacolo ha debuttato al Piccolo Teatro di Milano il 12 dicembre 1998, in occasione dell'assegnazione dei Premi Pasolini per il biennio '96-'98. Il titolo del recital e quindi del film prende spunto da un poemetto di Pasolini contenuto all'interno del recital insieme ad altri testi. Laura Betti ha scritto del suo sofferto percorso attraverso i testi di Pasolini: per lei si è trattato di un percorso anche nella sua memoria, risalendo la quale ha ritrovato gli anni '60 così meravigliosi per il rapporto con Pasolini e per la sua carriera artistica. Parla di un lavoro difficile, non facile: "D'altra parte – aggiunge – nulla è stato mai facile per me". "Un'elaborazione paziente", che ha trovato forza nei versi che avrebbero dato il titolo al recital:

Leggevo e rileggevo un poema il cui titolo già chiedeva silenzio, tanto si intuiva che veniva da lui, che era lui "Una disperata vitalità"...

Quindi ho cominciato a studiarlo perché avevo capito che là avrei trovato molte chiavi per aprire o chiudere le porte, per decifrare molti, troppi segreti. Avrei potuto ritrovare Pier Paolo nella sua integrità e anche il nostro modo di sapere, di riconoscere la vita.

Poi ho pensato che il silenzio, in fondo, è un'emozione "calda" e che avrei forse potuto trasmetterla. "La morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter più essere compresi".

Cominciai a costruire lentamente uno spettacolo intorno a quel poema ed ero un po' spaventata e in uno stato di ansia quasi vicina al panico.

Ero certa che avrei potuto dare qualcosa di lui e di me insieme. Perché sono comunque un'attrice ed ho una necessità fisica di perdermi nel profondo degli intricati corridoi dove si inciampa tra le bave depositate da alieni, tele di ragno luminose e mani, mani che ti spingono verso i buchi neri screziati da lampi di colore, infiniti, dove sbattono qua e là le mie pulsioni forse dimenticate da sempre oppure taciute... per poi ritrovare l'odore della superficie e rituffarmi nel sole dei proiettori, nuova, altra.

La difficoltà si riproduceva per Laura Betti tutte le sere che saliva sul palco, perché tutte le sere si sentiva nuovamente e diversamente invadere dall'ambiguità delle parole di Pasolini, fino a perdere la propria identità, sentendola fluttuare: "Spesso, senza che me ne renda conto, io non sono più Laura, ma Pier Paolo".

Non ci possono non tornare in mente le parole di Jacqueline Risset a proposito del rapporto della Betti con Pasolini, quando diceva che per lei Pasolini è stato il punto di soluzione delle contraddizioni.

Crediamo che il film girato da Mario Martone sul recital di Laura Betti sia la più felice conclusione di questa giornata perché, come in una seduta spiritica, dice lo stesso Martone, lo spirito poetico e artistico di Pasolini affiora nelle parole dell'attrice.

Il film non aggiunge prospettive cinematografiche, ma restituisce il teatro nel suo accadere. La frontalità della messinscena è quella voluta da Laura Betti, che non si sposta dal suo leggio, e corrisponde anche – nella visione del regista – alla sostanza teorica del teatro di Pasolini.

Quello che segue è un testo inedito che Mario Martone ha scritto espressamente per la presentazione del suo film a "Teatri corsari".

Mario Martone

Lettera

"Tra tante proposte e tentativi che si fanno per ricordare o interpretare Pier Paolo Pasolini...": queste parole che Laura Betti pronunciò a Napoli alla conferenza stampa di *Petrolino* sono diventate per noi tutti il cuore stesso del progetto. Era una donna di grandissima finezza intellettuale, aveva una lucida capacità di elaborare pensieri, ma la macchina a cui questi pensieri dava forma era un corpo pulsante preda del cuore, dei visceri, dei nervi, della fame, dell'eros e naturalmente della voce e del canto, un meraviglioso corpo pulsante. Dico questo nonostante io abbia conosciuto Laura quando il suo corpo era ormai decaduto, ingrassato, arenato come forse era inevitabile per una donna che amava gli eccessi, dai quali però sempre veniva sollevata dalla lucidità del pensiero. Immagino Orson Welles un po' come Laura. Due maghi. Welles ha attraversato il mondo di Pasolini, ricordate *La ricotta*? Maga era Laura, e il suo recital *Una disperata vitalità* non era un pezzo di teatro segnato dalla nostalgia, ma una seduta spiritica. Lo spirito del poeta a un certo punto penetrava nello spazio che la Betti creava con la sua voce, in totale assenza di scene, immagini o trucchi di qualunque genere. Non volle mai vederla, questa ripresa filmata del suo spettacolo, se la faceva raccontare, ma chiudeva gli occhi e ascoltava la sua voce per capire se aveva recitato bene e se bene io l'avevo diretta e montata. Non aveva più piacere a guardarsi, sebbene sia stata fino all'ultimo curatissima nel truccarsi e nell'indossare elegantissime e sognanti vesti colorate. Aveva fama di essere terribile e spesso lo era: ma non lo fu quando girammo negli studi RAI di Torino *Una disperata vitalità*. Si abbandonò con una dolcezza indimenticabile. E dolce io voglio ricordare Laura, dolce e infantilmente impaziente, proprio come doveva essere questo poeta da lei così amato, Pier Paolo Pasolini.

"Tra tante proposte e tentativi che si fanno per ricordare o interpretare Pier Paolo questa mi sembra la più giusta... perché vuole scandagliare un mondo senza confini dove artisti-lupo ora sono pronti a mordere ora ad accarezzare, ora offrono crudeltà ora umanità".

TEATRI CORSARI/immagini e frammenti

1. Che cosa sono le nuvole?

Cortometraggio di Pier Paolo Pasolini (1967)



Laura Betti e Ninetto Davoli in
Che cosa sono le nuvole?

Jago mette in atto nei confronti di Otello il falso tradimento di Desdemona con Cassio: Otello riceve da Jago un fazzoletto avuto con l'inganno da Desdemona e che lo stesso Jago utilizza come prova dell'infedeltà della donna, suscitando la gelosia e le smanie di vendetta di Otello. Il pubblico che assiste alla rappresentazione non accetta la conclusione della storia che, come nella tragedia di Shakespeare, prevede l'assassinio di Desdemona da parte di Otello: gli spettatori salgono sul palcoscenico, uccidono Jago e Otello e portano in trionfo Desdemona e Cassio. I due attori-marionette (Jago e Otello) vengono buttati nel camion della spazzatura, poi nella discarica. Jago e Otello, semiseppolti dai rifiuti, vedono sopra di loro il cielo azzurro cosperso di nuvole bianche. "Iiiiih, che so' quelle?", chiede Otello. "Sono le nuvole", risponde Jago. "E che so' le nuvole?" "Quanto so' belle! Quanto so' belle!", replica Otello.

"Tutto quello che non ho potuto mettere in *Uccellacci e uccellini* l'ho messo nella *Terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?*, cioè un picarismo più assoluto e meno corrotto da ideologie, e quindi in un certo senso meno improvvisato, perché monolingustico; mentre *Uccellacci e uccellini* è plurilinguistico, in qualche modo. Il picarismo c'è ma già fortemente ideologizzato" (da *Intervista con Pier Paolo Pasolini* (1968), a cura di Adriano Aprà, "La cosa vista", Trieste, febbraio 1985).

"Avevo infatti in mente da molto tempo un grosso film fatto di episodi, ora lunghi ora brevi, tutti comici. Doveva intitolarsi *Che cos'è il cinema*, addirittura, oppure, più modestamente, *Smandolinate*. E De Laurentiis mi ha offerto la possibilità pratica di fare due di questi episodi comici: prima *La Terra vista dalla luna*, e adesso *Che cosa sono le nuvole?* Qual è l'ideologia di queste mie due farse? Non è molto comica, a dire il vero (e infatti gli italiani non ridono molto ai miei film comici): l'ideologia di fondo è un'ideologia picaresca, la quale, come tutte le cose di pura vitalità, maschera un'ideologia più profonda, che è l'ideologia della morte" (da *Per conoscere Pier Paolo Pasolini*, programma televisivo di Leandro Lucchetti).

2. Pasolini sul suo teatro

Interviste radiofoniche (1968-1972)

Estratti audio dalle trasmissioni radiofoniche:

Intervista di Leoncillo Leoncilli a Pier Paolo Pasolini su *Orgia* (RAI, 27 novembre 1968)

L. L. - Da Torino, Leoncillo Leoncilli. Nell'interpretazione di Laura Betti, Luigi Mezzanotte e Nelide Giammarco, sta per andare in scena al Deposito d'Arte Presente di via San Fermo il primo lavoro teatrale di Pier Paolo Pasolini, *Orgia*. È anche il primo esempio di ciò che lei, Pasolini, chiama teatro di Parola.

P. P. P. - Il teatro di Parola è un teatro che si basa esclusivamente sul testo, che esclude l'azione. Cioè, nel palcoscenico non ci saranno duelli, baci, salti, contorsioni e altre cose del genere. Ma tutto sarà semplicemente testo, un po' come gli antichi greci, insomma, Lo schema teatrale è preso dalla tragedia greca, in cui tutto – appunto – è parola.

L. L. - Un dramma in versi, il suo, con una trama che racconta di un matrimonio naufragato e del suicidio di due coniugi. Ma il significato interiore qual è?

P. P. P. - È prima di tutto la diversità. Cioè, che cosa è il diverso in una società che fa della normalità una specie di teologia. E poi, il senso della morte. Cioè, la morte può essere abitudine alla repressione, come dice Marcuse, e quindi può portare a una vita rassegnata da una parte, e peccaminosa dall'altra. Invece questa *Orgia* insegna in qualche modo a fare "buon uso della morte".

Intervista di Giancarlo Barberis a Pier Paolo Pasolini e Laura Betti su *Orgia* (RAI, 1 dicembre 1968).

Conduttrice - A Torino è andata in scena – se così si può dire – una nuova opera di Pier Paolo Pasolini, intitolata *Orgia*. Come sempre le esperienze del poeta e cineasta friulano [sic] sono destinate a provocare polemiche, discussioni, curiosità.

Conduttore - Comunque la fatica della ricerca di un linguaggio nuovo, di una nuova espressione scenica non possono lasciare indifferenti, poiché appartengono a quell'ansia di verità che costituisce il tormento, non sempre sterile, dell'attuale generazione.

Conduttrice - Giancarlo Barberis ha assistito all'insolito spettacolo, restandone – ci sembra – alquanto soggiogato. È uno spettacolo affidato alla suggestione della parola, ed è tempo – ci pare – che la parola riacquisti la sua magia.

(Squillo di tromba dallo spettacolo)

G.B. - *Questo non è un comune squillo di tromba. È uno di quelli che accompagnano e sottolineano Orgia, il primo esperimento teatrale di Pier Paolo Pasolini, il suo approccio insomma al genere, un approccio che non poteva passare inosservato. Ha scosso, a Torino, quello squillo, una borghesia tranquilla, trasportata di peso davanti a una tragedia spaventosa, presentata in modo inabituale e in un luogo insolito, un deposito d'arte. Ha scosso solo la borghesia, perché solo questa, per ora, è ammessa all'Orgia pasoliniana.*

P.P.P. - Sì, per le prime due settimane *Orgia* è data soltanto agli abbonati. Dopodiché comincia il mio vero e proprio esperimento, sulla ricerca di luoghi, come quello che lei ha descritto, che non siano i luoghi tipici del rito teatrale, cioè i teatri, con le loro poltrone di velluto, e d'altra parte non siano nemmeno i luoghi di protesta contro il tipo di teatro accademico, cioè le cantine. I luoghi che io cercherò sono luoghi che si definiscono già, per loro natura, come luoghi di incontri culturali.

L.B. - Sì, sono luoghi, questi di cui parla Pier Paolo, in cui io spero proprio che possa succedere che si smentisca uno di quei cartelli che lui ha scritto, quello in cui dice "niente applausi".

G.B. - *Lei proprio questa sera si è già fatta la sua brava piccola contestazione perché alla fine dello spettacolo è uscita e ha detto: "Qualcuno ha applaudito, grazie".*

L.B. - Si capisce, si capisce.

G.B. - *Appunto.*

L.B. - Avevano applaudito, noi siamo arrivati in ritardo fuori, allora io sono uscita fuori e ho detto: "Qualcuno ha applaudito, quindi ri-applaudite". Mi sono presa gli applausi e son tornata indietro. Cioè io contesto questo manifesto.

G.B. - *La contestataria è Laura Betti, principale strumento di Orgia, assecondata da Luigi Mezzanotte e da Nelide Giammarco. Nessuno dei tre è 'attore' della tragedia pasoliniana, che è in versi. È solo 'strumento' in mano al poeta. Come ha reagito il pubblico torinese?*

P.P.P. - Mah, sono le reazioni che io mi aspettavo, cioè di incomprensione, in realtà, del testo. Perché io, come lei sa, cerco altri destinatari, cioè non cerco il pubblico che generalmente va a teatro. Ma cerco degli spettatori che siano più che altro dei lettori di poesie. Siccome i lettori di poesia sono pochissimi, cerco in realtà pochi destinatari.

G.B. - *Pasolini respinge, insomma, la comunicazione con la massa.*

P.P.P. - Come autore cinematografico ho fatto delle esperienze. Ho cominciato pensando che un'opera cinematografica dovesse essere quello che si dice 'popolare', 'nazional-popolare', in una sfera culturale gramsciana. Pian piano ho perso questa illusione. Siamo entrati in una nuova fase del capitalismo, il neocapitalismo, in cui la cultura è una cultura di massa. Che io voglia o che io non voglia. Il cinema, per sua natura, implica milioni di spettatori. Ora, la media del modo di recepire di questi milioni di spettatori un mio film fa sì che il mio film si trasformi completamente, diventi un'altra cosa. Ora ho capito che invece il teatro, per sua natura, non potrà mai essere un medium di massa.

G.B. - *E a questo punto entra un'altra forma di teatro, che è quella che lei è venuto a proporre a Torino, ed è il teatro di poesia pura.*

P.P.P. - Quello che io chiamo teatro di Parola è uno dei tanti generi teatrali in cui il teatro si sta articolando. Cioè, non si può più parlare di 'teatro', come si diceva fino a qualche anno fa, perché ormai c'è un teatro accademico, ufficiale ecc ecc, c'è un altro teatro d'avanguardia, gestuale, fatto di pura presenza fisica, e adesso c'è anche, timidamente, questo teatro di Parola, fondato tutto sulla parola...

G.B. - *Rischia di esporsi forse all'accusa, che del resto le è stata formulata, di anti-democraticità.*

P.P.P. - Mi pare che l'aristocraticità della mia operazione sia solo apparente, perché in realtà io, cercando questi piccoli pubblici, questo rapporto diretto con le persone, instauro un rapporto profondamente democratico. Il mio è un decentramento, praticamente, e ogni decentramento è democratico.

Intervista a Pier Paolo Pasolini sul teatro (RAI, 13 giugno 1972)

Giornalista - Il regicidio [Affabulazione] è una delle sei commedie scritte da Pasolini. Pasolini, vediamo innanzitutto il significato di questo suo testo.

P.P.P. - È una cosa, guardi, che è impossibile da riassumere in poche parole in un'intervista di questo genere. Insomma, è un rapporto drammatico, ambiguo, complesso, tra un padre e un figlio. L'amore di un padre per un figlio.

Giornalista - Vorremmo chiederle che tipo di teatro è il suo, che discorso teatrale intende fare.

P. P. P. - Il mio è un teatro strettamente culturale. In realtà andrebbe letto in una stanza piccola, di fronte a una quarantina, a una cinquantina di persone. Questa è la vera destinazione del mio teatro. Ad ogni modo, certi criteri del mio teatro sono rigorosi, sono appunto quello che le ho detto: un teatro di cultura, fatto per poche persone, fatto per essere letto a voce alta, forse, ma non per essere rappresentato in quel rito sociale che è il teatro per la borghesia. Il mio teatro non è scritto in dialetto. È scritto in italiano letterario puro, e allora questo italiano letterario puro non ha un equivalente orale.

Giornalista - Possiamo per un momento alla sua attività di regista e di autore cinematografico. In questo momento sta preparando qualcosa?

P. P. P. In questo momento sto finendo il missaggio e la stampa dei *Canterbury Tales*, *I racconti di Canterbury*. E sto già preparando *Le mille e una notte*. Qui, proprio mentre lei mi sta facendo questa intervista, c'è il costumista che deve fare i costumi delle *Mille e una notte*.

Giornalista - Il quale è Danilo Donati, premio Oscar e notissimo scenografo del cinema italiano.

3. Donazione dell'Archivio di Laura Betti al Comune di Bologna

a cura del "Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini" Bologna

L'archivio di Laura Betti, che il fratello Sergio Trombetti e la famiglia della grande attrice recentemente scomparsa hanno deciso di donare al Comune di Bologna, ha un valore considerevole non soltanto per la ricca e vasta documentazione della lunga carriera artistica dell'interprete di *Teorema*, ma anche perché i materiali raccolti confermano la diversità e lo spessore delle sue passioni culturali.

Un valore particolare, anche simbolico, hanno i dipinti e i disegni di Pier Paolo Pasolini appartenuti a Laura Betti, che costituiscono il "cuore" della donazione. Un quadro di grandi dimensioni (tecnica mista, 1970 x 1200) è intitolato *Bozzettone per un omaggio a Laura*, che Pasolini dipinse nel 1967, annotando enigmaticamente in calce all'opera, tra l'altro, le parole: "una notte affollata nella solitudine" e "come nel 1938". Il dipinto raffigura, in forme estremamente stilizzate, il volto di Laura Betti che siede ad un tavolo ed è circondata da quattro figure di spalle e profilo.

Sono stati donati anche sei disegni preparatori di questo dipinto, che recano il titolo *Laura tra amici una sera* e la data 11 marzo 1967, e un dipinto di Pasolini, anch'esso datato 1967, intitolato *Laura e Ninetto* (tecnica mista, 710 x 620), che raffigura Laura Betti e Ninetto Davoli.

Ricordiamo anche un altro quadro, al quale Laura Betti era particolarmente legata, il dipinto che ritrae l'attrice accanto a Pasolini. Risale al 1974 ed è opera della pittrice pistoiese Deanna Frosini.

È stato già collocato all'ingresso della sede del Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini presso la Biblioteca della Cineteca di Bologna.

Una parte dell'archivio che, una volta studiata in modo adeguato e approfondito, riserverà sicuramente delle sorprese interessanti, è costituita dagli scritti di Laura Betti, gli interventi ai convegni, le pagine di narrativa per progetti incompiuti (ricordiamo l'interesse che suscitò in Italia e in Francia la pubblicazione del suo unico romanzo, *Teta Velea*, edito da Garzanti nel 1979) e le sceneggiature, in particolare quella relativa ad un progetto che l'attrice aveva già concordato con Arte (Francia) e che non ha avuto il tempo di realizzare.

Altri documenti importanti sono le partiture delle canzoni e i testi per gli spettacoli interpretati e messi in scena dalla Betti in Italia e in Francia, per le diverse edizioni di *Giro a vuoto* dal 1960 al 1962, la documentazione relativa al memorabile spettacolo *I sette vizi capitali* di Bertolt Brecht e Kurt Weill, regia di Luigi Squarzina, che la Betti interpretò sulle scene nel 1963 accanto a Carla Fracci.

Significativa e preziosa è la collezione iconografica di Laura Betti, le fotografie che documentano la sua vita privata e la sua carriera teatrale, musicale e cinematografica, accanto, non solo a Pasolini, ma anche ad Alberto Moravia, Paolo Volponi, Bruno Maderna, Vittorio De Sica, Mario Soldati, e a numerosi altri artisti e intellettuali italiani coi quali aveva collaborato e intessuto rapporti di amicizia.

Alla donazione appartengono anche i premi ottenuti da Laura Betti nel corso della sua carriera: la Coppa Volpi che le venne attribuita alla Mostra di Venezia del 1968 per *Teorema*, il premio per la miglior interpretazione ottenuto a San Sebastian nel 1979 per *Il piccolo Archimede* e l'insegna di Commandeur des Arts et des Lettres di cui fu insignita nel 1984 dall'allora Ministro della Cultura francese Jack Lang.

Va ricordata inoltre la ricca ed eterogenea biblioteca dell'attrice (comprendente varie centinaia di volumi) e una pregevole collezione di dischi: le ormai rarissime edizioni delle interpretazioni musicali di Laura Betti dei primi anni '60 (interpretò accanto a Vittorio De Sica una canzone di Brecht/Weill). Ricca ed eclettica anche la collezione

privata di dischi (Prokofiev, Schubert, Stravinsky, Mozart, Bach, Henze, Miles Davis, Gato Barbieri, e molti altri).

La donazione comprende anche la videoteca privata di Laura Betti, che comprende copie video di film d'autore (Jacques Rivette, Robert Guédiguian, Chantal Akerman, Agnès Varda, Patrice Chéreau), anche inediti in Italia (come un capolavoro di Jan Svankmajer, *Otesanek*), oltre ad alcune sue interpretazioni cinematografiche (*Il Gabbiano* di Marco Bellocchio). Per quanto riguarda il materiale cartaceo, l'archivio comprende, tra l'altro, la corrispondenza, spesso vivace ed estrosa, intrattenuta dalla grande attrice con le istituzioni culturali dei paesi dove aveva organizzato retrospettive e convegni su Pasolini fino alle ultime settimane della sua vita (Parigi, Londra, Madrid, Tolosa, Cracovia, S. Francisco, S. Paolo del Brasile, Tessalonika, Vienna, Singapore).

4. Laura Betti. Antologia di canzoni e interviste (1959-2001)

a cura del "Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini" Bologna

In materiali che seguono si riferiscono a un video di montaggio realizzato in omaggio a Laura Betti, presentato nel corso della giornata "Teatri corsari" e proiettato per la prima volta in Piazza Maggiore il giorno dei funerali dell'attrice a Bologna, 3 agosto 2004.

Valzer della toppa

(Pier Paolo Pasolini - Piero Umiliani)

Me sò fatta un quartino
m'ha dato a la testa
ammazza che toppa!
A Nina, a Roscetta, a Modesta,
lassateme qua!

An vedi le foje!
An vedi la luna!
An vedi le case!
E chi l'ha mai viste co' st'occhi?
Me viè da cantà.

Lassame perde, va da n'altra,
stasera, a cocco, niente da fa!
E poi so' vecchia, ciò trent'anni
e er mondo ancora l'ho da guardà!
Mamma mia che luci
che vedo qua attorno!
Le vie de Testaccio
me pareno come de giorno,
de n'artra città!

An vedi le porte!
An vedi li bari!
An vedi la gente!
An vedi le fronne che st'aria
te fa sfarfallà!
Va via moretto, fa la bella,
stasera godo la libertà,
spara er Guzzetto e torna a casa
che mamma tua te stà a aspettà!

Me sò presa la toppa
e mò so felice!
Me possi cecamme
me sento tornata a esse un fiore
de verginità!

Verginità! Verginità!
Me sento tutta verginità!
Che sarà!
Che sarà!
Che sarà!

Marilyn

(Pier Paolo Pasolini - Luigi Cinque)

Del mondo antico e del mondo futuro
era rimasta solo la bellezza, e tu,
povera sorellina minore,
quella che corre dietro ai fratelli più grandi,
e ride e piange con loro, per imitarli,
e si mette addosso le loro sciarpette,
tocca non vista i loro libri, i loro coltellini,

tu sorellina più piccola,
 quella bellezza l'avevi addosso umilmente,
 e la tua anima di figlia di piccola gente,
 non ha mai saputo di averla,
 perché altrimenti non sarebbe stata bellezza.
 Sparì, come un pulviscolo d'oro.
 Il mondo te l'ha insegnata.
 Così la tua bellezza divenne sua.
 Dello stupido mondo antico
 e del feroce mondo futuro
 era rimasta una bellezza che non si vergognava
 di alludere ai piccoli seni di sorellina,
 al piccolo ventre così facilmente nudo.
 E per questo era bellezza, la stessa
 che hanno le dolci mendicanti di colore,
 le zingare, le figlie dei commercianti
 vincitrici ai concorsi a Miami o a Roma.
 Sparì, come una colombella d'oro.
 Il mondo te l'ha insegnata
 e così la tua bellezza non fu più bellezza.

Ma tu continuavi ad essere bambina,
 sciocca come l'antichità, crudele come il futuro,
 e fra te e la tua bellezza posseduta dal potere
 si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.
 Te la portavi sempre dietro, come un sorriso tra le lacrime,
 impudica per passività, indecente per obbedienza.
 L'obbedienza richiede molte lacrime inghiottite.
 Il darsi agli altri,
 troppi allegri sguardi, che chiedono la loro pietà.
 Sparì, come una bianca ombra d'oro.
 La tua bellezza sopravvissuta al mondo antico
 richiesta dal mondo futuro, posseduta
 dal mondo presente, divenne così un male.

Ora i fratelli maggiori finalmente si voltano,
 smettono per un momento i loro maledetti giochi,
 escono dalla loro inesorabile distrazione,
 e si chiedono: "È possibile che Marilyn,
 la piccola Marilyn ci abbia indicato la strada?"

Ora sei tu, la prima, tu sorellina più piccola,
 quella che non conta nulla, poverina, col suo sorriso,
 sei tu la prima oltre le porte del mondo
 abbandonato al suo destino di morte.

Io son'una

(Fabio Mauri - Franco Nebbia, 1959)

Ho girato per la Morgue tutta notte
 ero in coda al funerale di Charlotte
 son due giorni che mi bevo caffelatte
 stamattina ho sanguinato dalle botte.

Son felice, sì lo so.

Da bambina mi reggevo a una stampella
 da ragazza mi mancava l'occhio destro
 mi sottevano perché non ero bella
 mi chiamavano la figlia del disastro.
 Son felice, sì lo so.

All'asilo m'han promosso a diciott'anni
 verso i venti m'han passato al Montessori
 parrà strano avevo i miei corteggiatori
 i balilla m'han picchiato sui tamburi.

Son felice, sì lo so.

La la la... la fortuna non mi abbandona
 io son una che vivere sa.

Dalla casa m'han scacciato a mezzanotte
 alle nove m'han rubato le ciabatte
 verso l'alba m'hanno preso e sigillata
 m'han spedito fermo posta in Tanganica

Son felice, sì lo so.

Il gorilla dello zoo mi vuol sposare
ma son furba e non mi lascio più incantare
alle feste non mi invita mai nessuno
sto in un angolo e non faccio che guardare.

Son felice, sì lo so.

In un razzo son finita un po' per svista
verso Marte gli astronauti m'hanno vista
m'hanno spinta a calci fuori dallo sportello
nello spazio intanto ballo il cha-cha-cha.

Son felice, sì lo so.

La la la....la fortuna non mi abbandona
io son una che vivere sa.

La la la....la fortuna non mi abbandona
vita è vita che colpa ne ho.

Intervista a Laura Betti, Roma, Piazza del Popolo, 1968

*Nel caso di Laura Betti, il passaggio dalla canzone al cinema è avvenuto attraverso il teatro.
Come giudica la sua esperienza cinematografica?*

Nel fare del cinema eh eh... prima di tutto mi sono annoiata come una pazza ah ah...
Dunque no, mi sono annoiata perché tra fare del cinema e fare del teatro c'è una
sostanziale differenza. Per essere una brava attrice di cinema prima di tutto bisogna
cominciare a trasformarsi in mucche, delle mucche. Con la mucca poi si vince anche
la Coppa Volpi. Ha visto la mia coppa? Me la porto sempre dietro nel caso che
qualcuno mi riscritturi... eh eh. Bisogna cioè obbedire con una assoluta dedizione
al regista e quindi ci si annoia, tutto sommato. Per lo meno io, quando faccio del
teatro, faccio quasi da sola, creo in collaborazione con il regista.

Laura Betti invece fa l'attrice di impegno.

Oh mio Dio! Dipende, non so, in tempi di impegno forse forse sono anche capace
di cambiare idea, di buttarmi allo sbaraglio sul disimpegno più totale... ah ah... No
no, sì, credo che continuerò con un certo impegno che è poi il mio, cioè io mi annoio
a fare cose che non sono al limite del pericolo.

La Roma di Laura Betti, intervista di Antonio Alvares, 1980

Un bolognese è puntuale, un bolognese nasce sotto dei portici, tutto chiuso, tutto
chiuso, tutto ben protetto, ben organizzato, tutto saggio, tutto con una meta precisa,
definita. È come qua, proprio qua non c'è sta niente, non solo non c'è il portico, c'è
sta tutto uno spaccato, poi Roma è tutta spaccata, divaricata, scosciata. Ecco non
capisco perché non la odio... ma sì in realtà appunto la odio. La odio e poi la amo,
appunto perché è così scosciata, divaricata, lei è onesta, lei non ti dà nessun rifugio.

da Una disperata vitalità

(Poesie di Pier Paolo Pasolini, regia televisiva di Mario Martone, RAI, 1999)

Me sò presa la toppa
e mò so felice!
Me possi cecamme
me sento tornata a esse un fiore
de verginità!

Verginità! Verginità!
Me sento tutta verginità!
Che sarà!
Che sarà!
Che sarà!
(da "Il valzer della toppa")

Ma se ciò che la mia morte rende significativo
della mia esistenza – lo dico ancora una volta –
fosse una rappresentazione, credo che agli spettatori,
miei nemici, che vogliono difendersi da me, direi:
"vi prego, siate come quei soldati,
i più giovani di quei soldati,
che sono entrati per primi
oltre i reticolati di un lager...
E lì i loro occhi... Ah, vi prego,
siate giovani come loro!" Ecco tutto.
E, ora, divertitevi.
(da "Orgia")

Adulto? Mai – mai, come l'esistenza
che non matura – resta sempre acerba,
di splendido giorno in splendido giorno
io non posso che restare fedele

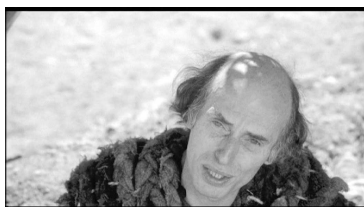
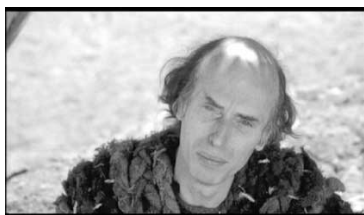
alla stupenda monotonia del mistero.
Ecco perché, nella felicità,
non mi sono abbandonato – ecco
perché nell'ansia delle mie colpe
non ho mai toccato un rimorso vero.
Pari, sempre pari con l'inespresso,
all'origine di quello che io sono.
(da "Roma 1950. Diario")

5. Le canzoni di Laura Betti: da *Giro a vuoto* a Brecht

"Di qualità eccezionale sono i suoi arnesi d'interprete: dizione infallibile, voce pieghevole a ogni occorrenza, musicalità capace di giocare sul millimetro; e poi un fisico dotato, dalla testa ai piedi, della vocazione istrionica più lampante. [...] In Laura Betti ogni mezzo gode della più spavalda autosufficienza: voce, parola, inflessione musicale e gesto, luci e ombre, durezza e legature, possono giocare l'una contro l'altra, illuminarsi e contraddirsi e commentarsi e prendersi in giro a vicenda, con un assoluto controllo del risultato finale. [...] La Betti materializza i fatti scenici in tono non veristico, ma distaccato e allusivo, cospargendoli di scaltre lacune; e li contrappunta al resto con acrobatica leggerezza. Non insiste mai: e arrivata sul ciglio della retorica sa fermarsi di colpo, come l'*espada* a mezzo metro dal toro.

Senonché c'è dell'altro. La proprietaria di un simile talento avrebbe potuto accontentarsi del miglior repertorio esistente: canzoni francesi, americane, canzoni napoletane o che so io. Invece no: è partita coll'idea di far nascere un repertorio nuovo, e nelle pericolose sorti di quest'idea s'è compromessa fino in fondo. [...] La Betti ha tentato allora ciò che poteva, sollecitando tutti gli autori che le parevano attendibili, ed estranei al giro ufficiale. E badando anzitutto agli scrittori, com'era giusto; perché nella canzone prima di tutto è la parola. Così per i suoi primi dischi tirò fuori Moravia, Gassman, Caprioli, Bonucci, Demby. I testi di *Giro a vuoto* sono di Soldati, Flaiano, Mauri, Arbasino, Parise, Patri, Fortini, Letizia Antonioni, Camilla Cederna, Pasolini, Negri, Moravia, Bassani; le musiche di Umiliani, Carpi, Nebbia, Marinuzzi, Negri, Piccioni, Chailly, Maselli, Lenzi" (estratto dal testo di Fedele d'Amico, *Laura Betti*, in *La Biennale di Venezia. XXIII Festival Internazionale di musica contemporanea*, Giardini di Castello, 18 giugno - 16 ottobre 1960).

"Le canzoni di Kurt Weill richiedono contemporaneamente le doti d'un vero e proprio soprano lirico e le doti d'una brava canzonettista. [...] Quali sono le doti specifiche della canzonettista? Evidentemente non si tratta di saper fare la mossa o mostrare due belle gambe, cosa che al giorno d'oggi potrebbero fare egregiamente molte cantanti d'opera. Se si va a vedere in che consiste, propriamente, la differenza del canzonettista dal cantante lirico, si scopre ch'essa consiste in una qualità che dovrebbe essere indispensabile anche ai cantanti d'opera, ma che per ragioni misteriose essi quasi mai posseggono e curano. Questa qualità è il rispetto della parola, il gusto della parola. La recitazione sensata ed espressiva. E questa qualità è l'arma per niente segreta, ma eccezionalmente affilata ed efficiente con cui Laura Betti riesce a spuntarla nel suo coraggioso e commovente impegno con *Kurt Weill*. [...] È un vero talento filologico quello che le permette di mettere in primo piano la parola, non solo nel senso fisico di farla percepire, ma di realizzare attraverso la parola cantata il dramma che è il nocciolo d'ogni canzone. [...] La canzone di Kurt Weill vive sul terreno dell'azione non meno che sul terreno dell'arte. Se perde il senso delle parole resta come una vespa senza pungiglione. È questo senso delle parole, questa ragione della collera che Laura Betti sa esaltare" (estratto dal testo di Massimo Mila, *Laura Betti e Kurt Weill*, in *Laura Betti in "Canzoni di Kurt Weill"*, Teatro Comunale Firenze - XXVII Maggio Musicale Fiorentino 1964).



Julian Beck in *Edipo re*

6. Julian Beck, Carmelo Bene, Laura Betti, Maria Callas, Orson Welles diretti da Pasolini

"Io ho una specie di idiosincrasia per gli attori professionisti. Non ho però, sia ben chiaro, una prevenzione totale e ciò perché non voglio mai sottoporre la mia attività a delle regole precise, a delle coazioni. Questo mai. Io infatti non soltanto ho usato Anna Magnani, ma anche Orson Welles. [...] In realtà tengo aperte tutte le strade" (da *Una visione del mondo epico-religioso*, registrazione di un dibattito con gli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 9 marzo 1964, "Bianco e Nero", n. 6, giugno 1964).

Julian Beck

L'attore-regista simbolo del Living Theatre, ha interpretato il ruolo di Tiresia in *Edipo Re* (1967), ruolo che, in origine, Pasolini aveva assegnato a Orson Welles. "Sarebbe sempre stato un Tiresia profondamente mitico, interpretato da un grandissimo attore (come lo è anche Julian Beck). Semplicemente, Welles avrebbe aggiunto al personaggio una dimensione morale, insaporita dall'intelligenza e dalla sua crudeltà consuete: sarebbe stato un Tiresia accusatore. Julian Beck no, è più

irrazionale, poetico, profetico nel senso più misterioso della parola. Ha fatto cadere il moralismo del personaggio a vantaggio del suo profetismo" (da *Edipo Re*, intervista a cura di Jean-André Fieschi, "Cahiers du Cinéma", n. 195, novembre 1967).

Carmelo Bene

In *Edipo Re*, Carmelo Bene, secondo le parole di Pasolini, "dà vita a un Creonte ambiguo, con un sovrappiù quasi comico" (da *Edipo Re*, intervista a cura di Jean-André Fieschi, "Cahiers du Cinéma", n. 195, novembre 1967).

Trent'anni più tardi, sarà Bene a rispondere alle domande dei "Cahiers" sul suo rapporto con il poeta-regista: "Era un rapporto di grandissima stima reciproca. Al teatro, lui sopportava solo quello che facevo io. Il suo cinema mi interessa solo relativamente, salvo *Salò*, che non è un film, come *La Commedia di Dio* (ecco un film che mi piace), che non è altro che una pura perversione, che non è un film, ma della vita" ("Que les vivants me pardonnent..." *Entretien avec Carmelo Bene*, intervista a cura di Thierry Lounas, *Cinéma 68*, "Cahiers du Cinéma", numéro hors-série, maggio 1998).

Laura Betti

La grande attrice bolognese (1927-2004), fondatrice e direttrice (fino alla sua recente scomparsa) dell'Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", ha recitato in cinque film pasoliniani, *La ricotta* (1963), *La terra vista dalla luna* (1967), *Che cosa sono le nuvole?* (1967), *Teorema* (1968) e *I Racconti di Canterbury* (1972), oltre che nell'unica regia teatrale di Pasolini, *Orgia* (1968). Inoltre ha doppiato due personaggi femminili in *Porcile* (1969) e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), ha interpretato alcune canzoni scritte dal poeta-regista e ha realizzato un recital, *Una disperata vitalità* (1993), basato sui suoi testi.

"Laura Betti, non era ambigua, anzi, era tutta d'un pezzo: inarticolata come un fossile. Ella ha aderito alla sua qualità reale di fossile, e infatti si è messa sul volto una maschera inalterabile di pupattola bionda; (ma: 'attenti, dietro la pupattola che ammette di essere con la sua maschera, c'è una tragica Marlene, una vera Garbo'). Nel momento stesso però in cui concretava la sua fossilizzazione infantile adottandone la maschera, eccola contraddire tutto questo recitando la parte di una molteplicità di personaggi diversi fra loro, la cui caratteristica è sempre stata quella di essere uno opposto all'altro. [...] Facendo di lei un esame superficiale, molti le attribuirono in vita una volontà provinciale di degradazione degli idoli. No, non era soltanto il sadismo di una provinciale che, giunta nel Centro dove abitano gli idoli, prova il piacere di profanarli e di dissacrarli: in questa dolorosa operazione c'era il suo bisogno di essere contemporaneamente 'una' e 'un'altra', 'una' che adora, e 'un'altra' che sputa sull'oggetto adorato; 'una' che mitizza e 'un'altra' che riduce. Ma non era ambiguità, ripeto. Il suo gioco era chiaro come il sole" (da *Sentiamo che direbbe un testimone nel 2001, costretto a fare un necrologio di Laura Betti* di Pier Paolo Pasolini, "Vogue", Milano, aprile 1971).

Maria Callas

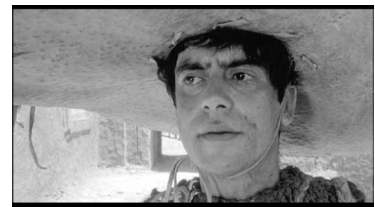
Dopo averla scelta per il film *Medea* (1969), Pasolini dedicò a Maria Callas alcune poesie e disegni, che suggeriscono la complessità del rapporto tra il poeta e la soprano. Nei versi di *Rifacimento*, poesia appartenente alla raccolta *Trasumanar e organizzar* (Garzanti, 1971), Pasolini, tra l'altro, scrive:

Espressa, da capo a piedi,
eretta, con la paura che una donna deve avere
e le giuste speranze;
titubante e certa,
calcolatrice e scoperta fino ai precordi
uccellino con potente voce di aquila
e aquila tremante –
alleata di quel cielo – parte di un cosmo unico – da te si diparte la Donna
che scende all'inferno
e in un giorno di pioggia con la luna nuova –
canta in voce come una giovinetta assetata d'incruente stragi –
vada, vada quella Donna in quei Regni;
ciò non ti riguarda
Vi troverà l'altra Donna, s'è possibile ancora più adulta [...].

Per l'edizione italiana del film, Pasolini decise di far doppiare la voce di Maria Callas: "Ho fatto il doppiaggio della Callas che per me è quello bello, perché recita straordinariamente bene: molto strano, un po' assurdo, un po' fuori dalla regola, però molto bello. Però con degli accenti che il pubblico italiano non avrebbe accettato" (da *Sul doppiaggio*, intervista a cura di Elias Chaluja, Jacques Fillion, Gianna Mingrone, Sebastian Scadhauser, "Filmcritica", n. 208, luglio-agosto 1970).

Orson Welles

"Eccolo là, il 'metteur en scène', solo come Capaneo, sulla seggioletta da spiaggia medita sprofondato nella coscienza dell'arte. È tutto spirito e angoscia: non magna": con queste parole sottilmente caustiche, Pasolini descriveva nella sceneggiatura de *La ricotta* il personaggio del regista che affidò a Orson Welles



Carmelo Bene in *Edipo re*

(doppiandolo con la voce dello scrittore Giorgio Bassani). In parte, quel personaggio era una sorta di autocaricatura e in parte rifletteva la personalità dello stesso attore-regista; "Nella *Ricotta* ho fatto fare ad Orson Welles in parte se stesso. Ecco, faceva il regista, faceva se stesso, faceva la caricatura magari di se stesso e quindi rientrava perfettamente nel mio mondo" (da *Una visione del mondo epico-religiosa*, registrazione di un dibattito con gli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 9 marzo 1964, "Bianco e Nero", n. 6, giugno 1964).

Pasolini avrebbe voluto Welles come interprete di altri suoi film: *Edipo Re* (Tiresia, impersonato da Julian Beck), *Teorema* (il padre, poi attribuito a Massimo Girotti) e *I Racconti di Canterbury* (January, assegnato a Hugh Griffith).

Secondo Carlo di Carlo, aiuto regista de *La ricotta* con Sergio Citti, "Pasolini lo volle a tutti i costi – e giustamente – perché nessuno meglio del 'mito' Welles poteva esprimere e rappresentare il regista (cioè il regista del film nel film). Welles accettò la parte solo per un fatto economico (non sapeva neanche chi era Pasolini)" (da Antonio Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni, 1979).

A Peter Bogdanovich, Welles ha dichiarato di ritenere Pasolini "tremendamente intelligente e dotato. Magari un po' matto, un po' confuso, ma di un livello superiore. Parlo del Pasolini poeta, cristiano andato a male e ideologo marxista. Non ha niente di confuso quando è su un set cinematografico. Autorità vera, e grande libertà nell'uso della tecnica" (da Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Io, Orson Welles*, Baldini & Castoldi, 1992).

7. Pier Paolo Pasolini, *Femmes femmes*

Dibattito al Cinema Moderno di Venezia, domenica 27 ottobre 1974.

Partecipano Giacomo Gambetti, Pier Paolo Pasolini e Paul Vecchiali.

Si propone qui un estratto degli interventi di Pier Paolo Pasolini:

Non è facile, confesso, introdurre il dibattito perché prima di tutto vorrei dire che sono felice di questo colpo di fortuna meraviglioso, di essere stato quasi casualmente una specie di ruota nell'ingranaggio che ha fatto sì che questo film fosse qui. È la prima volta che lo vedo, l'ho potuto vedere insieme con voi qualche minuto fa e sono ancora commosso, sconvolto, faccio fatica a parlare perché mi è raro, confesso, mi è successo raramente di vedere in questi ultimi anni un film così bello e così commovente.

Di solito uso dire che mi vanto, leggendo un libro, dopo dieci, quindici righe che leggo, di capire se si tratta di un'opera di autore o no: perché basta leggere quindici righe e si sente subito la qualità dell'autore, se è la pagina di uno scrittore oppure una pagina così. E dicevo ugualmente che invece è quasi impossibile fare la stessa cosa per un film. Per un film, pensavo che si dovesse vedere per lo meno una diecina di minuti, un quarto d'ora per capire se si è di fronte ad un autore o no; invece questa sera, appena seduto sulla sedia e viste le prime immagini, mi sono bastate le prime tre inquadrature per capire miracolosamente che siamo di fronte all'opera di un autore, di un autore assolutamente eccezionale.

[...]

Quello che mi ha colpito nel film è la straordinaria purezza stilistica. Mentre lo vedevo, lo dico così da amico in maniera emozionata, pensavo a Dreyer, pensavo a certi registi classici forse dimenticati come Machaty. Forse qualche storico del cinema saprebbe dire qualche cosa di preciso; ma c'è ad un certo punto un motivo musicale che ricorda un vecchio film di Machaty. O addirittura pensavo a Murnau: forse l'incanto del bianco e nero.

Ma lo stile cinematografico è veramente un grande stile, che sorprende. L'altra cosa sorprendente nel film è una incredibile fusione fra teatro e cinema; non so se stasera ho visto del teatro od ho visto del cinema.

E questo, che potrebbe anche essere un difetto in un altro contesto ed in un'altra situazione, costituisce invece l'incanto dell'opera che abbiamo visto, perché questa fusione è una fusione magica; forse non è stata nemmeno voluta dall'autore, forse vi è nata in parte inconsciamente benché l'oggetto di questo film sia il teatro. Ma quello spettacolo finale come oggetto finale, come cosa che abbiamo visto, offre una fusione tra le due cose che è veramente magica. Adesso, siccome sono molto emozionato e la mia emozione è condivisa anche dagli autori che sono qui presenti, cerchiamo di calmarci un po' e di dibattere su questo film.

[...]

Che io ricordi, esempi di film come questo in Italia non ce ne sono; e neanche credo che ce ne potrebbero essere perché appartiene ad un'altra cultura, profondamente ad un'altra cultura.

Non credo che in Italia si potrebbe fare un film come questo con due protagonisti, magari anche con due grandi attrici italiane tenute dentro una stanza a dire quello che dicono. Perché dietro a quella stanza, a parte il cimitero, come simbolo visibile della morte che attende le due donne, a parte questo, c'è tutta la Francia, c'è un tipo di cultura che fa sì che questo loro duetto eterno, questo loro rapporto

non sia semplicemente una rappresentazione di carattere lirico, intimistico e neorealistico, o una specie di picarismo immobile, ma fa sì che sia un dramma con un grandissimo *background* alle spalle.

In Italia un film simile era impossibile farlo; non soltanto, ma il tipo di cultura del regista è diverso dal tipo di cultura di un eventuale regista italiano di un film simile. Ad un certo punto, ironicamente, nel film si citano degli altri registi; fra questi c'è Demy. E Demy ha fatto un film che si chiama *Gli ombrelli di Cherbourg* [in realtà *Les parapluies de Cherbourg*, N.d.C.] E in un certo senso questo Demy è una spia: c'è tutta una vena ironica di carattere estremamente culturale che ha dietro le spalle non soltanto un certo cinema e una certa cultura letteraria ma anche un certo tipo di spettacolo. Anche il cabaret francese è diverso da quello italiano; ora tutte queste cose messe insieme fanno sì che questo film possa essere stato pensato soltanto in Francia; anche se alle origini, forse, c'è stato un pensiero ma puramente formale e schematico verso un certo realismo italiano.

[...]

Lei [Vecchiali, N.d.R.] ha detto che questo film è influenzato da film precedenti che a questo film assomigliano ed ha creduto di vedere in questo film una meditazione, appunto, abbastanza abusata dell'artista sul proprio linguaggio, dell'artista sulla propria opera. Cioè ha visto in questo film un forte carattere che i critici chiamano "metalinguistico", come se si trattasse di una meditazione dell'artista sul proprio linguaggio.

Invece no, non è così; non c'è una meditazione di lui autore sul proprio linguaggio, in quanto lui autore e in quanto regista e in quanto in genere autore. No, c'è una meditazione sulla realtà in quanto rispecchiamento del teatro e del teatro in quanto rispecchiamento della realtà. Tutte e due le cose, poi, confrontate col cinema. Cioè c'è stilisticamente una specie di *ménage à trois* nel film: realtà, teatro e cinema; quindi una cosa estremamente più enigmatica e più difficile. Non è la solita meditazione dell'artista su ciò che sta facendo, ma è qualcosa di più assoluto.

Quanto ai problemi che si pone Vecchiali, sono problemi così vasti e non riguardano il proprio rapporto con la propria opera ma creano una specie di enigma in cui vari modi di essere e di esprimersi, compresa la realtà, si rispecchiano fra di loro e si rimandano a vicenda. Sì, è ben più che un ripensamento e una riflessione sulla propria opera.

Il fatto che Vecchiali, meditando su questi problemi stilistici e critici, abbia creato questo strano enigma, che lui stesso non sarebbe in grado di risolvere qui di fronte a noi perché irrisolvibile, ha fatto sì che lui abbia potuto inventare due caratteri che sono due caratteri meravigliosi. Cioè ripensando a Racine, in quanto Racine, e a Racine in quanto vissuto dalle due attrici che sono fallite e non hanno potuto recitare Racine come avrebbero voluto, e tutt'e due davanti alla macchina da presa in questi tre livelli, è riuscito proprio a fare dei caratteri degni di Racine. Queste due donne che voi avete visto passare sullo schermo sono due caratteri raciniani, due grandi caratteri da cinema classico e in questo senso confusamente facevo prima i nomi di Murnau o di Machaty o di Dreyer soprattutto. Abbiamo visto due figure che hanno la complessità, l'assolutezza e la compiutezza di due grandi figure tragiche e in questo senso Vecchiali ha proprio fatto quello che pensa di non aver fatto, cioè ha ricercato il cinema come mito, come rappresentazione totale e pura. Ecco perché lo amo, perché io [...] cerco di fare questo. Nelle *Mille e una notte* c'è qualche cosa di simile, c'è un racconto in cui Aziz si pone come una specie di centro di redazione fra i vari modi di comunicare, un modo di comunicare mimico e un modo di comunicare parlato ma magico fra due donne; anche lì c'è una certa riflessione sui modi di esprimersi e di parlare. Però lì non è sentito, perché ho voluto trasferire e riproiettare tutto nella rappresentazione mitica. Forse è proprio perché mi trovo nella stessa situazione di Vecchiali che ho amato tanto questo film, a parte i meriti intrinseci che mi hanno commosso di per sé, come un'opera d'arte.

8. Frammenti da *Femmes femmes* e *Salò* (1974-1975)

In *Salò* Pasolini cita esplicitamente il film *Femmes femmes* di Vecchiali, facendo recitare alle due attrici una scena identica:

- Alors, monsieur Loyal, vous avez été payer le loyer?
 - Mais bien sûr, monsieur Gugas.
 - Est-ce que vous avez pensé qu'il faudrait aussi payer mon loyer?
 - Et pourquoi donc, monsieur Gugas?
 - Parce que deux et deux font quatre et que je n'ai plus d'argent.
 - Il faut en gagner, monsieur Gugas.
 - Et comment fait-on pour en gagner?
 - On fait en travaillant de vos mains.
 - Mais je ne sais pas.
 - Alors... il faut jouer la comédie.
 - Ou là là, c'est difficile!
 - Bien, alors... vous n'avez qu'à écrire... n'importe quoi, alors...
- (Allora, signor Loyal, è andato a pagare l'affitto? - Certamente, signor Gugas. - Ha pensato che bisognava pagare anche il mio affitto? - E perché mai, signor Gugas? - Perché due e

due fan quattro e io non ho più soldi. - Bisogna guadagnarsi, signor Gugusse. - E come si fa per guadagnarli? - Lavorando con le proprie mani. - Ma io non so farlo. - Allora... bisogna far teatro. - Ullallà, è difficile! - Beh, allora... non deve far altro che scrivere... non importa cosa).

9. Ostia. Cortometraggio di Julian Cole (1986)

(Gran Bretagna, 16mm, 1986, 26')

Regia e sceneggiatura: Julian Cole; *Fotografia:* Curtis Radclyffe; *Scenografia:* Derek Brown. *Montaggio:* Julian Cole, Carofine Thomas; *Suono:* Joy Perino; *Musica:* Test Dept., John Eacott; *Interpreti e personaggi:* Derek Jarman (Pier Paolo Pasolini), David Dipnall (Giuseppe Pelosi); *Direttore di produzione:* Dick Ross; *Produzione:* Royal College of Art, Queens Gate, London SW7.

Il film ricostruisce gli eventi della serata che ha preceduto la morte di Pier Paolo Pasolini nella notte tra il 1° e il 2 novembre 1975. Le parole del commento riprendono gli scritti dello stesso Pasolini e raccontano una morte tragica che lo stesso scrittore aveva previsto. "Pier Paolo Pasolini venne ucciso a Ostia, una spiaggia fuori Roma, nel novembre 1975. Questo film ricostruisce gli eventi che hanno portato alla sua morte. Sebbene soltanto Giuseppe Pelosi sia stato accusato, molti, fra quelli che conoscevano Pasolini, sanno che altre persone furono coinvolte in questo omicidio premeditato. Il film suggerisce una tale ipotesi" (Julian Cole)

Derek Jarman ha parlato di Pasolini in diverse occasioni. Nel suo libro *A vostro rischio e pericolo. Testamento di un santo* (Ubulibri, 1994) si può leggere questa frase: "Sono completamente folle! Tutti gli artisti lo sono – la divina follia. Pasolini era matto come un cappellaio. Quando lo incontrai riconobbi quella parte di me".

Julian Cole è nato in Inghilterra nel 1961. Frequenta il London College of Printing e si laurea nel 1984 con una tesi sulla fotografia nel cinema e in televisione. Durante gli anni di studio realizza alcuni documentari. *Framed Youth* vince il Grierson Award del British Film Institute quale miglior documentario del 1984. Nel 1987 si laurea (Master of Arts degree) al Royal College of Art Dept.

Filmografia di Julian Cole

The Pig Factory (cm, 16mm, 1983), *Hamer Barker* (cm, 16mm, 1984), *Framed Youth* (mm, video, 1984), *Neighbourhood Watch: Policing the Community* (mm, video, 1985), *In the Labyrinth* (cm, 16mm, 1986), *Ostia* (cm, 16mm, 1986). Nel 1992 è assistente alla regia di *The Gay's Man Guide to Safer Sex*. Nel 2002 ha diretto il documentario *Gilbert and George*.

10. Laura Betti, *Una disperata vitalità* (1998)

Ho passato anni interminabili a tentare di chiudere finestre, porte che si aprivano immancabilmente su altre porte o su buchi nel muro o crepe nel soffitto, e da quelle fessure, quei buchi o quelle crepe, finestre e ancora porte, entravano a folate voci di ogni genere: insidiose, corrotte, pure, brutali, fresche, dolci, invitanti e poi tanta gente, tanti eredi, molti eredi e tutti con un Pier Paolo in mano o in cima ad una bandiera o nel paniere della biancheria sporca o seduto su un libro... e sempre più spesso, per allontanare quel fracasso veramente volgare, leggevo e rileggevo un poema il cui titolo già chiedeva silenzio tanto si intuiva che veniva da lui, che era lui "una disperata vitalità"...

Quindi ho cominciato a studiarlo perché avevo capito che là avrei trovato molte chiavi per aprire o chiudere le porte, per decifrare molti, troppi segreti. Avrei potuto ritrovare Pier Paolo nella sua integrità e anche il nostro modo di sapere, di riconoscere la vita. Poi ho pensato che il silenzio, in fondo, è un'emozione "calda" e che avrei forse potuto trasmetterla. "La morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter più essere compresi".

Cominciai a costruire lentamente uno spettacolo intorno a quel poema ed ero un po' spaventata e in uno stato di ansia quasi vicina al panico.

Ero certa che avrei potuto dare qualcosa di lui e di me insieme. Perché sono comunque un'attrice ed ho una necessità fisica di perdersi nel profondo degli intricati corridoi dove si inciampa tra le bave depositate da alieni, tele di ragno luminose e mani, mani che ti spingono verso i buchi neri screziati da lampi di colore, infiniti, dove sbattono qua e là le mie pulsioni forse dimenticate da sempre oppure taciute... per poi ritrovare l'odore della superficie e rituffarmi nel sole dei proiettori, nuova, altra.

Un'elaborazione paziente. Ma non avevo dubbi sul fatto che dovevo cominciare – con prudenza – dagli anni '60... dalle canzoni di Pier Paolo e poi... poi, forte della certezza che quegli anni che passammo insieme furono splendidi – e nessuno me li potrà rubare –, trovare il coraggio di "scendere" di perdersi e proprio in questo, per questo, finalmente esistere.

Non è uno spettacolo facile. D'altra parte nulla è stato mai facile per me.

I "corridoi" sono pieni di insidie, e non poche volte, svoltando l'angolo, ti puoi ritrovare in una notte mai accettata, all'Idroscalo di Fiumicino...

Non è facile perché le parole, con la loro ambiguità mi invadono ogni sera nuove, inattese. Spesso, senza che me ne renda conto io non sono più Laura, ma Pier Paolo. Ma anche questo, in un certo senso è teatro.



LAURA BETTI RISPONDE

a cura del Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini

Laura Betti

"Non amo il côté mistico del teatro"

Dal 26 al 28 novembre del 1987, Laura Betti interpretò al Residence Palace di Bruxelles un recital di poesie pasoliniane, una delle prime versioni di Una disperata vitalità. In quell'ambito, furono proiettate alcune interviste filmate a Pasolini e venne allestita una mostra di fotografie di Antonio Masotti, che documentavano la performance ideata da Fabio Mauri, Intellettuale - Il Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini. La trascrizione delle dichiarazioni di Laura Betti, raccolte da Claire Diez, è inedita in Italia.

[Laura Betti] è a Bruxelles per presentare un omaggio a Pasolini in forma di recital, quale preludio alla grande operazione che l'Ente Gestione Cinema e il Fondo Pasolini preparano per il 1988. Il suo scopo è di diffondere su scala internazionale l'opera cinematografica integrale del poeta [...].

Un lavoro considerevole di documentazione, di adattamento in tre lingue e di stampa di nuove copie è stato messo in opera a questo scopo per ciascuno dei circa venti film realizzati dall'autore di *Teorema*. Questo materiale filmico sarà completato da numerose pubblicazioni e soprattutto da una mostra intitolata *La forma dello sguardo* [...].

Nel 1979, quattro anni dopo l'atroce morte dell'autore di *Una vita violenta*, Laura Betti dichiarava, nell'ambito di un seminario diretto da Maria Antonietta Macciocchi: "È stato detto mille volte fino alla nausea che Pier Paolo Pasolini era un intellettuale scomodo. Scomodo nel senso che le parole dette e scritte da Pier Paolo erano delle idee".

E l'attrice 'belva' platino racconta come, in vent'anni, il poeta, romanziere, saggista, polemista e cineasta, dovette subire trentatré processi, in cui fu accusato di oscenità, corruzione, offesa alla religione. Processi da cui fu sempre assolto. E la Betti pubblicò nello stesso anno [in realtà nel 1977. N.d.T.] il suo *Pasolini, chronique judiciaire, persécution, exécution* da Seghers [la traduzione francese di *Pasolini, cronaca giudiziaria, esecuzione, morte*, edito da Garzanti. N.d.T.]. "Un libro che denuncia come e perché Pier Paolo Pasolini fosse stato ucciso da degli ignoti molto noti. Io non ho nient'altro da dirvi. Se non forse evocarvi la voce strangolata di Pier Paolo che, in uno dei suoi ultimi dibattiti, un mese prima, urlava: 'Io l'ho vissuto sul mio corpo, il fascismo', oppure, forse, leggendvi un passaggio molto semplice, estratto dalla poesia che amo più di tutte, *Una disperata vitalità*: 'Tu scenderai nel mondo, / e sarai candido e gentile, equilibrato e fedele, / avrai un'infinita capacità di obbedire / e un'infinita capacità di ribellarti. / Sarai puro. / Perciò ti maledico'".

[...] "È la prima volta che interpreto un recital", confessa la turbolenta attrice che adora 'tuonare', secondo le sue stesse parole.

Il testo in versi del suo recital sarà letto in francese in traduzioni molto belle, curate da degli amici e non su commissione.

"Io devo molto alla lingua francese. Quando l'Italia non ne voleva più sapere di Pasolini e cercava di assassinarlo una seconda volta con l'oblio collettivo, la Francia, nel 1984, organizzò una grande manifestazione dedicata allo 'scorticato' delle borgate. Il recital, attraversato da qualche brano musicale, sarà abbastanza tradizionale, senza regia [...]. Io non amo molto il côté mistico del teatro [...], la sua atmosfera da cerimoniale. Non ci credo e non mi piace. Nel cinema, la macchina da presa vi stupra, implacabile. Dovete catturare la realtà. Nel cinema, non bisogna studiare, bisogna arrivare senza sapere. Del resto, era ciò che pensava anche Pasolini quando faceva lavorare dei ragazzi di strada. Pier Paolo non era un regista. Aveva delle idee meravigliose, ma non dirigeva. Tutti lo adoravano perché era molto dolce. Si spiegava grazie all'intelligenza. Ripeteva tutte le parole significative. Questo funzionava sugli attori presi dalla strada perché il loro terreno era puro, non alterato dalla conoscenza delle cose. Partiva sempre dall'essenza poetica dei personaggi. E il rapporto umano era talmente intenso che otteneva tutto".

Estratto di *Laura Betti et Pasolini*, a cura di Claire Diez, "La Libre Belgique", 26 novembre 1987. Traduzione di Roberto Chiesi.

"Io sono un'improvvisatrice della lingua"

Intervista inedita a Laura Betti a cura di Judith Chavanne (1989)

Questa intervista, finora mai pubblicata in Italia, è stata rilasciata dall'attrice a Parigi nell'autunno del 1989, in occasione dell'uscita di Madame, la versione francese del suo romanzo Teta veleta (Garzanti, 1979).

Che cosa l'ha spinto a scrivere questo libro?

Ho cominciato durante delle vacanze che trascorrevi con Pier Paolo. Mi ha incoraggiata a continuare, ma io non l'ho fatto. Soltanto dopo la sua scomparsa, ho sentito che *dovevo* scrivere. I miei rapporti con Pier Paolo erano cambiati: cominciavo ad obbedirgli.

Madame è una pura autobiografia?

È autobiografico a sbalzi. Ma il punto di partenza è fantastico, surreale. *Madame* è un libro ironico, un modo di farmi beffe di me stessa; ma io so anche presentarmi nella luce migliore. *Madame* è un personaggio di romanzo che compie il suo viaggio, a tratti drammatico: le pesa un'assenza.

Qual'è stata l'influenza dell'infanzia, a cui dedica il primo capitolo, sulla sua vita?

Totale, secondo me, perché io sono freudiana. Ho sofferto come una bestia durante la mia infanzia. Non potevo accettare – e mi domando ancora perché – ciò che era stato programmato per me: un'esistenza ordinata, perbene. Così quando abbandonai la mia famiglia, io non avevo né un progetto né una vocazione, ma era necessario; bisognava che io facessi questa difficile scelta della solitudine.

A Roma, una volta diventata cantante di cabaret, Lei ha avuto l'idea di far scrivere le sue canzoni da degli scrittori...

Contrariamente alla Francia, in Italia non esisteva una tradizione di canzone intellettuale e io ho voluto introdurre questo genere in Italia. Dapprima mi sono rivolta a Moravia che avevo appena conosciuto – nutriva molta curiosità nei confronti delle persone che arrivavano a Roma – e fu una specie di rivoluzione: i testi di certe canzoni urtavano il perbenismo dell'epoca.

È a quell'epoca che ha incontrato Pasolini...

All'epoca del nostro incontro, mi ha guardata come se io fossi non so che cosa, un'apparizione... Io l'ho trovato irresistibile; la sua timidezza mi faceva ridere... [...]

E lei, lei gli ha insegnato a ridere...

Sì, ridere è vitale, per non crepare sotto la sofferenza. Grazie al riso, ho aiutato Pier Paolo a sostenere gli oltraggi e i colpi dei fascisti che avevano deciso di linciare.

Il suo libro è un'autoanalisi?

Sì, credo. Scritto in "una specie di malattia", è anche una riflessione su me stessa, un'autoanalisi spesso implacabile e sgradevole.

Lei ha riscritto il suo romanzo in francese perché la ricchezza della lingua era intraducibile. È quindi, in qualche modo, un altro libro...

In effetti, la lingua era il punto di forza del mio romanzo in italiano; ma io considero la versione francese come la versione ufficiale, perché la precedente, sotto le pressioni dell'editore [Garzanti. N.d.T.] era stata pubblicata troppo in fretta.

Scriverà ancora?

Ho cominciato un nuovo romanzo. Ma non mi sento una scrittrice; io non scrivo che sotto la spinta dell'urgenza, della necessità. [...]

La scrittura completa la recitazione dell'attrice. Non rischio di diventare schizofrenica perché entrambe le attività sono un'improvvisazione della lingua. Immagino dei linguaggi esattamente come se recitassi.

Estratto di *Madame Betti à Paris*, intervista a cura di Judith Chavanne, "Ex Libris", 4 ottobre 1989. Traduzione di Roberto Chiesi.

Poesia a teatro

Intervista di Cristina Contento a Laura Betti (1989) a cura di Judith Chavanne
("Gazzetta di Ancona", 29 aprile 1989)

La poesia è un furto, forse... Ma è anche la violenza delle voci interne che prorompe e si fa scrittura, parola. Abbiamo incontrato Laura Betti in un palco del teatro Sanzio, con il sottofondo rumoroso dei tecnici che smantellavano la sobria scena di *Teatro in poesia*, la lettura di liriche contenute in *Testo a fronte*, di Paolo Volponi. Una grande attrice, una grande interprete di Pasolini di cui è presidente della fondazione.

Signora Laura Betti quanto è importante oggi il teatro di Pasolini?

Secondo me è di un'importanza enorme perché è vincente. Io ho molto rispetto per quello che è il teatro, anche nella ricettività, altrimenti poi diventa un discorso sterile e poiché il teatro di Pier Paolo è in versi, si potrebbe chiudere lì la vicenda: i suoi versi



Laura Betti in *Orgia* (1968)

stupendi sono invece teatro vero. Io che ho fatto un'esperienza personale con *Orgia*, uno dei suoi testi più difficili (diversamente da *Porcile* che, al contrario, è di una teatralità assoluta, come del resto *Affabulazione*) vedo che la ricettività del pubblico è sempre totale. Non è mai accaduto in questi anni che un testo di Pier Paolo non fosse un grande fenomeno teatrale, nel suo senso più assoluto: sale pienissime, esaurite, dove il silenzio e l'attenzione sono sempre incredibili. Allora si può far breccia su un qualcosa che sia veramente alto culturalmente.

La poesia di Paolo Volponi, secondo lei, si presta a una lettura teatrale?

[...] La poesia ha un che di regale, di inviolabile, quindi è molto difficile un'operazione teatrale sulla poesia. Tuttavia ci si riesce quando, in qualche modo, si compie il miracolo di trasferire allo spettatore questo senso della musicalità, del silenzio che c'è intorno ad essa. [...] La poesia di Paolo è violenta, ha questa forza di espressività quasi prosastica, invece non lo è, è altissima, ha delle rabbie interne che si vanno poi a scoprire e sono incredibili: è un mondo enorme. Ho letto quella della volpe, bellissima, perché mi piace molto scoprire il poeta, e allora molte cose diventano chiare. Questo sogno della volpe, è l'immagine della vita poetica, del poeta, di qualcosa che lui vi trae: è una visione della vita che lui ha, e si vuol andare nel profondo, si scopre un enorme mondo, basta la coda di una volpe. Tutto ciò è prezioso, è un gran viaggio che si fa nelle ricezioni aggressive che loro hanno e ricevono dal mondo esterno.

Vi porto nella stanza segreta di Pier Paolo
Intervista di Claudia Provvedini a Laura Betti
(*"Corriere della Sera"*, 4 novembre 1993)

Non è, non sarà mai lo stesso recital. "Ogni sera scopro cose nuove, la poesia è ambiguità, ma in quella di Pier Paolo la tragicità mi balza addosso. Fatico a tenere il controllo, anche perché mi sento sola in scena, il pubblico non esiste. E mi chiedo: Come le direbbe Pier Paolo queste parole? E divento lui".

Da stasera Laura Betti propone a Milano *Una disperata vitalità*, collage di testi pasoliniani, da *Orgia* a *Teorema*, con musiche da Stravinskij a Bach, a un valzer [il cui testo è stato] scritto dal regista stesso. Lo spettacolo ha già fatto il giro del mondo e nel '94 l'attrice lo proporrà al Festival d'Automne di Parigi, in francese.

Il pubblico c'è, però, ai recital di Laura Betti, e ogni sera è diverso.

Certo. E non si sente volare una mosca perché la gente sa di entrare in una stanza segreta. [...] Ma che ci fa tutta 'sta gente alle tre del pomeriggio, così attenta? Ma non esiste! Non c'è dibattito, non c'è la Parietti in premio. Vogliono solo ascoltare, sapere. Credo che ci sia fame di valori, e i giovani sentono che nell'opera di Pier Paolo ci sono, ci si può fidare.

In questa stanza segreta lei si rifugia?

Veramente io ci entro sempre con pudore. La mia vita, i ricordi con Pier Paolo sono un blocco da smaltire. Dovrei scriverne.
[...]

Lo prese per la gola anche agli inizi della vostra storia, negli anni Sessanta?

No, lo presi con una gran risata. Pier Paolo era sedotto dalle persone allegre, dalla comicità naturale, semplice. Impazziva per Totò, ad esempio, e rideva sonoramente, a lungo, come una liberazione che non sapeva darsi da solo. Lui conosceva l'ironia, era un maestro. E ti credo, con le crudeltà che ha dovuto subire! [...] Non ho mai incontrato nessun uomo, e ne ho avuti una sfilza, che trasmettesse virilità come lui. Per me virilità è saper prendere decisioni e dare protezione sicura. Io sono una donna forte e come tutte le donne forti nascondo fragilità immense.
[...]

Che cosa le piaceva di più in Pasolini?

La sua capacità di trovare tutto meraviglioso, persino un piatto di spaghetti, il suo incredibile amore per la vita. Lavorava come un pazzo, eppure trovava il tempo di fare tutto, purché dormisse nove ore al giorno. Precise.
[...]

Se dovesse raccontare alla gente comune chi era Pasolini, che cosa direbbe?

Che era un poeta civile, e cioè si preoccupava delle cose di tutti. E odiava il razzismo. Come me, in tutte le forme, anche quelle che sperimenti dal verduraio.

PRESENTAZIONE DEL LIBRO

“I TEATRI DI PASOLINI”

Franco Quadri

Il libro

Sono qui come editore, ma anche come portabagagli perché ho portato le prime copie del libro, che abbiamo avuto solo questa mattina, secondo tradizione. Per fortuna c'era questo appuntamento a imporci un data di uscita. Conosco Stefano Casi da qualche anno, però non so quanti anni sono passati – credo pochi – da quando, dopo avermi parlato a lungo con entusiasmo di Pasolini, e non soltanto del Pasolini teatrale, mi portò la sua tesi di laurea.

La tesi era molto interessante, perché non sempre le tesi sono fatte sia con passione che con conoscenza di causa, e qui la passione era fortissima ed era unita a una grossa quantità di informazioni, che aiutava a fare delle scoperte. Era sicuramente un lavoro che aveva un senso e una forza. Naturalmente chi fa una tesi pensa sempre a pubblicarla e, facendomela vedere, Casi a questo in parte pensava. Però la cosa mi sembrava non ancora pronta. In particolare mi sembrava allora che, mettendo il teatro al centro del lavoro di Pasolini, con una teoria molto personale e non molto condivisa, che peraltro argomentava molto bene, mancasse una testimonianza diretta degli spettacoli che erano nati dai testi. Si discusse un po' su questo argomento, passò un po' di tempo, e un certo giorno Casi mi ha telefonato e mi ha detto di aver messo a punto il suo lavoro, rifacendolo da capo e arricchendolo. E infatti è arrivato con un manoscritto molto imponente, su cui ha poi continuato a lavorare.

Il libro parte dalle origini dello scrittore, da Casarsa, con l'intenzione di dimostrarci che il teatro era una molla molto importante che spingeva Pasolini nel suo apprendimento e nella sua scrittura. Il libro è ricchissimo di informazioni, ma anche di intuizioni personali molto forti e valide. Ed è importante perché, seguendo poi l'itinerario di Pasolini attraverso le città e attraverso i diversi media, ci racconta anche storicamente un'Italia, un periodo culturale, il teatro di allora e i passaggi con cui lo scrittore ha dovuto confrontarsi. In particolare, parlando con franchezza contro certi atteggiamenti pasoliniani: per esempio c'è una lettura critica nei riguardi del *Manifesto* che Pasolini aveva scritto sul teatro.

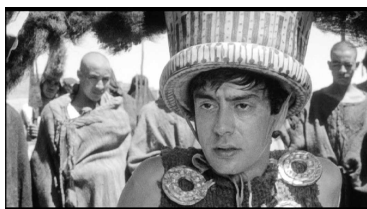
Ora il libro è stato completato appunto con il teatro di Pasolini sulla scena. Va detto che è sicuramente l'autore italiano più rappresentato dopo Pirandello, non solo in Italia ma forse anche all'estero. È stato scoperto prima in Austria, dove è stata fatta una delle prime messinscene, poi soprattutto in Francia, per poi dilagare per l'Europa. È una figura viva, ed è una figura che si presta alla ricchezza di interpretazioni. Questo è un punto che viene toccato in particolare dall'introduzione che abbiamo chiesto a Luca Ronconi. Ronconi ha risposto alle domande che gli abbiamo posto in modo convincente, ma anche in certi punti in modo fortemente polemico, cioè con una grande valorizzazione di Pasolini come autore di teatro, del fatto che lo scrivere di Pasolini sia spesso di per sé teatrale, ma con un violento attacco al modo in cui Pasolini avrebbe voluto che il suo teatro fosse rappresentato (che è stato un po' lo spauracchio che non l'ha fatto rappresentare per qualche anno) e soprattutto con un duro attacco contro il Pasolini cineasta, che darà luogo anche probabilmente a qualche polemica.

Cristina Valenti

I teatri di Pasolini fuori e dentro il teatro

I teatri di Pasolini: un titolo che non circoscrive l'impegno teatrale di Pasolini al corpus delle sei tragedie, ma riguarda il suo pensiero sul teatro e il suo rapporto con i teatri realizzati e con l'utopia di un nuovo teatro che si nutre di una dimensione essenzialmente mentale.

Se è vero che il teatro non fu centrale nella produzione e nell'attività artistica di Pasolini, il libro di Stefano Casi ci presenta la diversa centralità di un rovello fatto di incontri mancati, progetti rinviati, testi non finiti o riscritti per vent'anni, regie non realizzate, prese di distanza, provocazioni (anche incomprensioni) rispetto al teatro e alle sue possibilità... un rovello che accompagna Pasolini dalla fascinazione adolescenziale fino alla produzione drammaturgia compiuta e all'elaborazione del suo *Manifesto per un nuovo teatro*, fino a pervadere il suo cinema e a realizzarsi, fra arte e vita, in quelli che Casi definisce i “Teatri dell'esistenza” di Pasolini.



Carmelo Bene in *Edipo re*

Un'ispirazione teatrale, quella di Pasolini, che sembra basarsi essenzialmente su negazioni più che affermazioni, prese di distanza (non solo rispetto alla tradizione del teatro, al teatro borghese, ma anche alla maggior parte delle esperienze di avanguardia), difficoltà a scendere davvero in campo, ad avvicinarsi concretamente alla pratica del teatro.

Eppure il libro di Stefano Casi ci rivela la centralità della posizione teatralmente eccentrica di Pasolini non solo nell'insieme della sua opera e del suo pensiero, ma anche nel teatro novecentesco.

Eccentrico rispetto al teatro Pasolini lo fu concretamente. Introdotto da Laura Betti prima, da Elsa Morante poi, alla conoscenza e alla frequentazione di esperienze particolarmente significative, Pasolini vi si rapportò con l'improntitudine e la sfrontatezza di chi porta nel teatro uno sguardo sostanzialmente straniero, di chi nel teatro non è di casa e al teatro applica un giudizio in qualche modo vergine, quasi da autodidatta. E per questo osa di più.

Capace di rapidi, folgoranti aggiornamenti, Pasolini basa sostanzialmente sulla visione di tre spettacoli (Compagnia dei Giovani, De Filippo e Testori rappresentato da Stoppa-Morelli) il suo intervento dal titolo *Il teatro in Italia* per la rivista polacca "Dialog". I suoi modelli di attore restarono sostanzialmente pochi e sempre gli stessi: Eduardo innanzitutto, Laura Betti, il cabaret dei Gobbi, poi Carmelo Bene e il Living Theatre. Pochi esempi, un numero assai limitato di riferimenti che gli servirono non tanto per disegnare il panorama teatrale che corrispondeva ai suoi gusti e alla sua visione, quanto per escludere tutto ciò che rifiutava e per avvicinarsi concettualmente al teatro che avrebbe voluto.

Se è possibile tracciare un filo rosso, attraverso il libro di Stefano Casi, che fra scandali provocazioni e occasioni perdute disegni il cuore del rapporto di Pasolini con il teatro, questo filo annoda indissolubilmente i termini "corpo" e "parola".

A partire dalle prime intuizioni e dai primi rapporti di fascinazione di Pasolini per il teatro, con la filodrammatica e con la compagnia di amici di Casarsa, poi con le brevi esperienze di teatro universitario a Bologna, avverte da subito una "priorità della recitazione, intesa come il codice con cui la parola si stacca dalla pagina per arrivare allo spettatore grazie alla voce e al corpo dell'attore". Un'intuizione alla quale continuerà a lavorare per tutta la vita, a ben pensarci, sempre ragionando attorno al modo in cui realizzare quell'incontro a tre, "fra parola scritta dell'autore, parola detta dell'attore e ascolto offerto allo spettatore". A questo si lega, fin dalle prime prove di scrittura teatrale, il primato della rappresentazione della vita (a partire dalla sua): concetto (e ossessione) che esprimerà attraverso la ricerca di una parola conflittuale, da ascoltare attraverso il corpo vivo dell'attore, per un teatro che fosse essenzialmente "autobiografia per interposte" persone (o *dramatis personae*). Ma al nesso corpo-parola si lega anche – a partire dalla folgorazione della parola ROSADA in un'estate a Casarsa – l'illuminazione circa l'importanza della pronuncia di una parola mai scritta, parola preesistente alla scrittura e riferita a un'azione verbale e quindi performativa, parola come traccia di un accadimento, a definire una sensibilità teatrale che è sensibilità fonetica; sensibilità che negli anni di Casarsa divenne ricerca di una lingua vergine, lingua negletta, "che più non si sa".

Lo continuiamo a seguire, questo filo, fino all'evidenza che acquista attraverso l'incontro con Laura Betti, che coincide con una nuova sensibilità per lo strumento voce, ossia per il passaggio fra parola scritta e parola recitata; e il nesso corpo-parola diviene centrale nell'intuizione (fatta ben presto convinzione) che la verità e la vita entrassero nel teatro attraverso il dialetto, non tanto inteso come lingua, parola dialettale, ma piuttosto come silenzio: il "silenzio dialettale" ossia la forza espressiva tutta gestuale e corporea del dialetto, che Pasolini ritrova nel "corpo dialettale" di Eduardo. E fino alle sue prese di posizione contro il teatro, ossia contro l'italiano del teatro, contro la lingua inesistente parlata a teatro dagli attori, a favore della lingua di Eduardo, di Laura Betti, di Franca Valeri, dell'avanspettacolo.

Il segreto, ossia il punto di coerenza di quello che è lo scandalo per eccellenza del teatro pasoliniano, che esalta la Parola e attacca la lingua del teatro, è indicato in più luoghi da Stefano Casi nella definizione della "sincronia mimetica". Contro l'operazione mostruosa di chi non parla la lingua del presente, ma una lingua artificialmente pura, che nessuno in platea parla, il corpo dell'attore, con la sua "presenza mimetica" può espressionisticamente (ossia per esasperazione e deformazione) rappresentare un'alternativa reale alla lingua media parlata (una medietà impossibile a teatro), garantendo sincronia con la società attuale. Una sincronia non riscontrabile sul versante della lingua. Il rinnovamento

teatrale, secondo la visione pasoliniana, passa attraverso il corpo dell'attore, non attraverso la scelta linguistica della medietà, ma attraverso l'adesione alla realtà, alla vita vera. La ricerca di una sensibilità linguistica che non scinda lingua e società si rafforzerà in Pasolini attraverso la visione del Living Theatre, nel segno della necessità di "travalicare la pagina trasformando l'impegno poetico in prassi del gesto performativo", alla ricerca di "altre possibili coniugazioni del verbo teatrale" (Casi). È straordinario (e scandaloso in senso pasoliniano) come, continuando fino al *Manifesto per un nuovo teatro* a propugnare un teatro di Parola, intendendo la lingua come elemento centrale dell'esperienza teatrale, l'attenzione di Pasolini si rivolga sempre di più agli attori, che sollecita a riflettere sullo strumento orale che essi usano per comunicare la lingua scritta, strumento che deve porsi, ancora una volta, al servizio di una sincronia fra parola (ossia codice linguistico) e pronuncia (ossia dimensione dialettale, vita reale dell'oralità).

In ultima analisi, il Pasolini che emerge dal libro di Casi è un Pasolini visionario del teatro, che come i grandi utopisti, come Artaud, realizza i suoi teatri essenzialmente fuori dal teatro. Aldilà del corpus delle sue sei tragedie (e dell'unica sua regia), Pasolini ha forse realizzato il suo teatro nel cinema e nella vita (e l'ha fatto proprio a partire dalla riflessione sulla lingua e sul corpo, ovvero sulla sincronia mimetica della recitazione attorica). E i teatri di Pasolini li hanno forse realizzati – come è avvenuto per Artaud – (e li stanno realizzando) le generazioni che sono venute dopo, non solo tornando sulle tragedie di Pasolini, ma trovando nell'opera complessiva del Pasolini scrittore, intellettuale e polemista nuove necessità per nuovi teatri. E in questo senso è stato davvero felice il progetto di Mario Martone finalizzato a stimolare nuove invenzioni teatrali a partire da un testo non teatrale e postumo di Pasolini, *Petrolio*.

Questa riflessione si lega all'ultimo punto che vorrei toccare. I teatri di Pasolini, ci spiega Stefano Casi, sono da cercare anche, al plurale, nel teatro mentale, nel teatro nel cinema, e nei teatri dell'esistenza.

Il lavoro nel cinema può essere visto per molti aspetti "come spazio di colonizzazione dell'ispirazione teatrale", a partire dalla predominanza di temi e segni teatrali rintracciabili nella cinematografia pasoliniana. Dove si realizza, fra l'altro, la corresponsabilità autorale dell'attore cercata dal regista.

E penso alla selezione di "sequenze di spettacoli e rituali nel cinema pasoliniano" presentata da Giacomo Manzoli in occasione della giornata "Teatri corsari" (*Il vangelo secondo Matteo, Uccellacci e uccellini, Che cosa sono le nuvole?, Edipo re, Medea, Salò*).

Nel cinema di Pasolini troviamo il corpo dialettale dell'attore, la sincronia mimetica fra lingua e realtà, fra attore e società.

Nel cinema (e nella poesia), scrive Stefano Casi, Pasolini trova le condizioni per realizzare le idee espresse nel proprio progetto teatrale attraverso un processo di "dirottamento dell'interesse teatrale in altri campi". Il teatro di Pasolini si realizza dentro il cinema, come forma, struttura e linguaggio.

Tornando alle generazioni successive, è possibile trovare l'eredità di Pasolini nel teatro che gli artisti hanno colto nei dirottamenti cinematografici. Il teatro nel cinema di Pasolini ha prefigurato il "teatro delle persone", come l'ha definito Claudio Meldolesi, nato in seguito alla "morte della forma tragedia" e con le "nuove avventure testuali del nostro tempo" intraprese a partire dal superamento delle convenzioni, di cui è possibile individuare l'ispirazione prima in Artaud e i pionieri in Beck e Malina. Il Living Theatre e Pasolini sono stati quindi entrambi – per vie diverse ma significativamente intrecciate – anticipatori del "teatro delle persone" che si è realizzato nella scena fine-novecentesca. Altri teatri e altri artisti hanno realizzato il teatro contenuto in nuce e dirottato nel cinema di Pasolini. E, più ancora del teatro di ispirazione etno-antropologica, è stato il teatro delle persone a raccogliere l'eredità dei teatri di Pasolini (al plurale): il teatro del gesto reale di Pippo Delbono, della Compagnia della Fortezza di Armando Punzo... Teatro che è assenza di urlo e di chiacchiera: linguaggio puro della presenza fisica e dell'azione, teatro da cercare in spazi vitali, portatori di identità autonoma. Lo spazio del rito, forse, ma anche del sociale, del disagio, degli attori-non attori. Il teatro che fece sbottare significativamente Anna Magnani, che rimproverava a Pasolini di usare gli attori "per quello che sono": "Gli attori non so' come i ragazzini che se divertono a fa' quello che sanno fa'. Io, in mezzo a quelli divento 'na cagna hai capito? Quelli me fregano. Quelli non 'fanno come', quelli so' così...".

Claudio Meldolesi
Un teatro delle origini



Laura Betti in *Orgia* (1968)

Ritengo Pasolini centrale nella storia del cinema e non altrettanto in quella del teatro, se non come presenza sobillatrice, come intelligenza e capacità di creazione anche trasversale rispetto alle opere. Prima una lode al libro di Stefano Casi, che è un libro cresciuto rispetto a quello del 1990 legato alla tesi, cui avevo anch'io dato una mano come relatore, e che resta per me il più bello, perché era un pochino un mio nipote. Questo è un libro di cui non possono fare a meno gli studiosi di Pasolini anche dal punto di vista della letteratura, del cinema e della poesia; quello precedente era più un libro chiuso e quindi penso che Casi abbia fatto un bel passo in avanti.

Io leggo così il caso Pasolini: siamo in presenza dell'autore che in Italia, più degli altri, ha contribuito al ritorno dell'autore dopo il trionfo della regia. Verso il '60, quando appunto la regia trionfava, Pasolini riprende il filo dell'autore e questo è un segno di grosso anticonformismo perché c'è discontinuità: non è come i soliti autori che hanno continuato a lavorare, prima e dopo – ognuno di noi sa i nomi, è inutile che li faccia – con straordinaria consapevolezza. Lui riprende il percorso dell'autore drammatico. Quindi non può aderire al nuovo teatro perché il nuovo teatro è contestuale a questo suo ritorno all'autore, ma non è nemmeno nostalgico del 'prima della regia', come tanti autori italiani del tempo. È in una posizione difficile. Credo che il terzo libro di Casi su Pasolini dovrà riguardare quello che Pasolini intendeva senza scriverlo. Perché c'è anche questo Pasolini: quando lui fa l'invettiva contro il nuovo teatro, secondo me, lui è del nuovo teatro, un po', però non lo si trova scritto. È che Pasolini è un maestro anche in questo, nell'accennare, nel farsi capire: la sua pagina non dice esattamente il suo pensiero. È un maestro del teatro, un maestro del cinema, è uno straordinario poeta, però, a parte il poeta, non è Bergman, non è un maestro del teatro e del cinema allo stesso livello. A mio parere è più un maestro del cinema. Al teatro, appunto, dà un contributo contingente molto importante: richiama alla questione drammaturgica.

Richiama alla questione drammaturgia a suo modo perché, secondo me, non amava tanto la cultura del teatro: il 'bla bla' teorico del teatro gli sembrava inferiore a quello della letteratura, per cui non tiene conto di qualche cosa. Per esempio della fine del dramma, che doveva porgli qualche problema in più e che probabilmente l'avrebbe spinto a scrivere in forma meno codificata e a pensare più, forse, il teatro legato alla poesia. Perché questo è il discorso. Il cinema di Pasolini è più legato alla sua narrativa, mentre il teatro di Pasolini è più legato alla sua lirica, alla sua poesia. Perché? Perché è identificato con un tema, quello delle origini: il teatro di Pasolini è un teatro delle origini. E quindi è un teatro che comincia rifacendosi alle sacre rappresentazioni, e poi rifacendo le tragedie greche. Quindi, il teatro è la madre, con tutti i problemi che poi si hanno quando si scrive della madre. Laura Betti è un po' un'altra madre essendo interprete e, soprattutto, suscitatrice di quest'opera.

Anche se ho qualche anno di meno, ricordo con Franco Quadri gli anni in cui eravamo in pieno impegno, quando io ero all'Accademia d'Arte Drammatica a cercare di fare l'attore, e Franco aveva il timone di "Sipario". In quegli anni Pasolini era per tutti un 'grande', che ci mostrava la storia in corso con ciò che faceva, e quindi suscitava un enorme rispetto per la sua differenza dal mondo letterario o per la sua straordinaria esplorazione di tutte le forme espressive. E questa sua esplorazione è costretta, però, in una fase molto difficile che è quella appunto in cui Beckett ha rivelato la fine del dramma, la crisi del dramma, ma forse anche la fine del teatro che si manifesta incapace di una 'socialità' brechtiana. Perché siamo nel tempo e negli anni migliori di Pasolini, quando Brecht dimostra, appunto, 'datata' una buona parte della sua opera, anche se non l'insieme. Io credo che Pasolini, come poeta-autore, sia nella storia del 'dopo-Brecht', un po' come Heiner Müller, un po' come questi maestri; e questo si coglie fra le righe del libro di Casi. Il nesso poesia-dramma è però marcante per lui, come il riferimento alle origini. Allora, probabilmente, quando Ronconi scrive nell'introduzione al libro, che sono buone, nel cinema, solo tre opere di Pasolini, *Accattone*, *Uccellacci e uccellini* e *Teorema*, parla solo da uomo di teatro: in realtà quelle tre opere sono più simili ai testi teatrali di Pasolini, che sono come fiori non del tutto sbocciati, a mio parere. Anche se ognuno di noi ha delle opzioni diverse.

Quindi c'è un maestro del teatro nato in un momento difficile. Io ricordo, uscendo dai *Mysteries* del Living nel '64, che Pasolini era sconvolto, letteralmente sconvolto perché era contraddetto da Julian Beck. Ne ho anche parlato con lui una volta (non ero suo amico, però ho avuto questa occasione), perché Julian Beck aveva dimostrato che il suo paradigma del teatro letterario era una possibilità, ma non era la possibilità centrale di quel tempo. E allora io credo, appunto, che in Pasolini vada visto il nostro

autore più generoso, il nostro poeta – diciamo meglio – più generoso nei confronti del teatro (più di Luzi, anche se Luzi ha scritto per il teatro più degli altri, più di Saba, ecc.), di cui bisogna far fiorire ancora i testi. È per questo, secondo me, che l'incontro con Ronconi è stato positivo, perché Ronconi ha permesso quella fioritura di Pasolini che sulla pagina non si coglie del tutto. E questo ci aiuta a capire anche il problema del teatro dei poeti, in genere. Un teatro che, dopo il romanticismo, stenta a raggiungere il compimento.

Gli ultimi grandi testi dei poeti, a parte chi ama D'Annunzio, sono come in attesa di una fioritura ulteriore. E lo dico per il rapporto di Pasolini con Yeats, che Casi ci segnala opportunamente, perché in fondo quello di Yeats è lo stesso atteggiamento di Pasolini. Yeats si sbilancia di più nei confronti del teatro perché dirige un teatro a Dublino, ma ha lo stesso modo di porsi rispetto all'origine del teatro attraverso i teatri orientali. Yeats guarda al nô giapponese e Pasolini guarda al teatro greco. Riscrivono tutti e due questi grandi classici, sono come innamorati dell'idea di una poesia che sia odierna e arcaica allo stesso tempo e colgono il limite di questo meraviglioso disegno. Ci segnalano quasi l'impossibilità, perché arrivare a quel punto lì sarebbe come rifare la *Divina Commedia*. E allora, onore alla grande sfida di Pasolini e speriamo che incontri altri registi come Ronconi.

Il cinema, secondo me, è un altro discorso perché Pasolini non era Bergman, che univa teatro e cinema, Pasolini era una parte di sé investita nel teatro che è, ripeto, la parte delle origini, della madre. Il teatro di Pasolini è la madre, è il rapporto edipico insomma; la parte, invece, dello sguardo sulla vita, sul sociale, ecc. è il cinema. Sono due entità. In teatro, Pasolini è felicemente legato all'oscuro ed è veramente un grande dono per i grandi registi che verranno a rappresentarlo.

Giacomo Manzoli *Pasolini, o dell'oxymoron*

Conoscevo il libro precedente di Stefano Casi, quel libro minuto nella dimensione ma ricchissimo nella sostanza, uscito per Campanotto qualche anno fa, che credo seguisse il suo lavoro di tesi. E quando ho saputo che ne stava uscendo un altro mi sono chiesto che cosa sarebbe riuscito a metterci e mi ha ancora più sorpreso quando me l'ha inviato e mi sono reso conto che il libro *I teatri di Pasolini* era sostanzialmente e metodologicamente analogo al primo, e cioè pochissime chiacchiere e discorsi che girano un po' a vuoto, come spesso si trovano negli ampliamenti di lavori già fatti, e invece un'ulteriore quantità, enorme, di materiali, risultato, credo, di una ricerca assolutamente straordinaria sulle fonti.

Comincio dall'introduzione di Ronconi: al di là dei toni e anche, forse, delle semplificazioni di cui Ronconi immagino fosse consapevole, le sue affermazioni hanno un senso. [Ronconi dichiara di non apprezzare il cinema di Pasolini nei suoi esiti "nazionalpopolari" e salva solo tre titoli: Accattone, Uccellacci e uccellini e Teorema; critica il doppiaggio degli attori e in genere la tecnica delle riprese e del montaggio. N.d.C.]. Ricordo che, per esempio, verso la fine degli anni '90 era uscita su "Micromega" un'invettiva, durissima, di Edoardo Sanguineti, che sparava a zero su Pasolini un po' allo stesso modo, anzi chiaramente con un astio maggiore, che derivava dalle polemiche personali con lui. Sanguineti sparava a zero su tutto il suo cinema dicendo che era "tutto orrendo, tutto da rifiutare, tutto da buttare". Però, da un certo punto di vista, perfino l'appassionato del cinema di Pasolini che c'è in me, preferisce questi toni, volutamente provocatori, alle celebrazioni 'piatte', 'di facciata', puramente retoriche, finì a se stesse, a 'il bellissimo cinema di Pasolini'... un po' l'applicazione a Pasolini del famoso "Egli danza! Egli danza!" che Orson Welles dedica al cinema di Federico Fellini nella *Ricotta*, in una delle tante invettive che, a sua volta, Pasolini riserva a coloro che, di momento in momento, sono i suoi avversari. Per cui, alla fine, l'affermazione di Ronconi non mi turba più di tanto: alle 'piatte' adesioni di facciata preferisco una provocazione di questo tipo su un cinema estremamente problematico, che non è 'un' cinema: come per 'i teatri' di Pasolini, si dovrebbe giustamente iniziare a parlare 'dei' cinema di Pasolini al plurale.

Inoltre l'affermazione di Ronconi sul cinema pasoliniano mi interessa perché è anche, se vogliamo, una chiave di lettura. Azzardo un'ipotesi. Per Ronconi sostanzialmente le cose sono semplici, e nel breve spazio che aveva nella sua introduzione è molto schematico: il teatro sì, il cinema no. Contrapposizione cinema-teatro, sostanzialmente. I teatri di Pasolini sono due, in definitiva, c'è il teatro che Pasolini fa oggetto di ideologia, che dichiara nel *Manifesto per un nuovo teatro*, e il teatro che Pasolini scrive, che sente, questo sì, interessante, e con cui comunque vale la pena confrontarsi. La cosa è tanto più interessante perché nella mia lettura, assolutamente tendenziosa e necessariamente tendenziosa, del libro precedente di Casi, e anche di quest'ultimo, ho sempre visto i materiali che lui mette

a disposizione dell'appassionato, del lettore, dello studioso, come una sorta di compensazione, rispetto a un lato della produzione e degli interessi pasoliniani solitamente rimasto in ombra: Pasolini, uomo di cinema, uomo principalmente di poesia, saggista, e *fra le altre cose* uomo di teatro. C'erano effettivamente alcuni punti che avvaloravano questa lettura o almeno – influenzato ovviamente dal mio essere interessato principalmente al cinema – ho dato questa lettura a una parte del testo, come quella dedicata ad anni nevralgici del cinema di Pasolini, fra il '60 e il '65, dove ho trovato una serie di riferimenti che mi servono come studioso di cinema. Quando Casi richiama alla memoria la particolarità della traduzione pasoliniana dell'*Orestide* fatta per Gassman su cui poi, in grande misura, si costruiranno parti dell'*Orestide* cinematografica (come aveva dimostrato anche Antonio Costa in un brevissimo ma prezioso studio), e ancora quando ricorda esperienze come quella di *Storia interiore*, del *Vantone* e degli altri incontri in ambito teatrale, buona parte incoraggiati da Laura Betti e che hanno avuto Laura Betti come tramite, come medium fra Pasolini e il teatro... Sono tutte cose che, nell'ambito degli studi cinematografici, non vengono mai considerate. Si fa al massimo un parallelo con ciò che Pasolini scrive in quegli anni in ambito poetico e poi si parla semplicemente dei film. Quindi diciamo che questo libro porta un necessario completamento, un rischiarare zone d'ombra.

In realtà, giunti a questa mole di informazioni, a questo stadio così approfondito e così convincente di conoscenza e di studio sul teatro di Pasolini, come quello che Stefano Casi ci propone adesso, si può arrivare perfino ad azzardare l'ipotesi – Casi questo non lo dice assolutamente, lo dice Ronconi al suo posto – che in realtà, effettivamente, sia il cinema a essere un po' una parentesi nella biografia, negli interessi, nella produzione pasoliniana, e che ciò che lo accompagna coerentemente nel corso di tutta la sua esperienza sia la poesia e in particolare la poesia orale, a partire dai suoi anni bolognesi, poi gli anni friulani, gli anni romani; e parallelamente alla scrittura poetica ci sia il teatro e non il cinema.

Coerentemente con questa idea, possiamo dire che il cinema ha un ruolo puramente ancillare, è un tentativo, che Pasolini utilizza quasi con uno scopo finalizzato alla promozione della propria poetica, dei propri interessi se non, addirittura, della propria figura. Ma c'è un aspetto che forse rimane un po' in ombra, ma necessariamente, visto che le fonti a questo proposito sono veramente scarse: parallelamente all'interesse per il teatro c'è un altro interesse che accompagna Pasolini nel corso di tutta la sua esperienza di uomo e di artista, ed è l'interesse e la passione nei confronti della pittura. Si può avanzare a questo punto un'ipotesi che non sminuisce minimamente il cinema di Pasolini, ma anzi lo rende ancora più interessante come parentesi, come tentativo di arrivare a una sintesi fra due interessi che sono altrettanto forti, ma apparentemente inconciliabili, cioè l'amore e l'interesse per la poesia orale-teatro da un lato, l'amore e l'interesse per la pittura, per la riproduzione figurativa del mondo delle cose, per tutto ciò che è iconico dall'altro. Il cinema potrebbe stare esattamente in questo punto di intersezione, con tutte le contraddizioni che questo comporta, rispetto alle quali Pasolini non si è mai sottratto – per esempio il doppiaggio pasoliniano che scandalizza Ronconi, che non capisce perché prendere grandi attori per poi farli doppiare. Contraddizioni che si comprendono tenendo presente la necessità dell'*oxymoron*, della sineciosi estrema, di arrivare cioè a conciliare, 'continianamente', cose che sono inconciliabili per loro stessa natura.

Quindi da un lato, certo, il grande attore, la sua recitazione, la sua parola e la coerenza di questa parola con il corpo, l'aspetto teatrale che giustamente prima Cristina Valenti richiama. E però l'aspetto pittorico dei suoi film, quando Pasolini dice: *sì, è tutto vero, certo, ma da un lato io rifugio il naturalismo...* Ed è anche questo un po' tattico, se vogliamo: la dicotomia realismo-naturalismo non è mai veramente risolta così come quella fra cinema e teatro. Lo diceva Pasolini: *sì, ma io ho lavorato sull'immagine, sull'inquadratura, sulla luce, sono stato dei giorni a comporre questa inquadratura secondo un gusto pittorico che mi deriva dalla mia esperienza e dalla mia passione in particolare per il manierismo... e poi dovrei fare un film con i sottotitoli, dovrei fare un film in cui questa immagine alla fin fine viene turbata, disturbata, preferisco saltare il fosso e passare direttamente al doppiaggio che è una pratica barbara, spuria, ibrida.* Che è una scelta di compromesso, come un po' tutto il cinema di Pasolini. Il che, torno a dire, per quanto mi riguarda, non significa sminuire o annichilire questo mezzo del quale mi occupo, ma semmai dimostrarne ulteriormente la funzionalità, l'utilità. D'altra parte, arrivare a questo significa dire che fra i più grandi uomini di cinema in Italia c'è stato quello che può essere considerato, e mi pare l'ipotesi di Casi, anche uno dei più grandi uomini del teatro del dopoguerra italiano, esattamente come in area americana, principalmente anglosassone, è stato, nella sua epoca, Orson Welles.

PIANI D'ASCOLTO

PROGETTO DI GIUSEPPE BERTOLUCCI

Giuseppe Bertolucci

Progetto per un'edizione video del monologo teatrale Na specie de cadavere lunghissimo

Il 4 febbraio 2004, a Napoli, è andata in scena la prima rappresentazione di *Na specie de cadavere lunghissimo*, un monologo su un'idea drammaturgica di Fabrizio Gifuni dagli scritti politici di Pier Paolo Pasolini e da un inedito di Giorgio Somalvico, interpretato dallo stesso Gifuni.

L'idea di questa piccola – e speriamo felice – emergenza drammaturgica nasce dal desiderio di distillare, nell'altalena del monologo, due sostanze linguistiche dai sapori apparentemente opposti: la prosa politica, polemica – e a tutti nota – del Pasolini luterano e corsaro; e gli endecasillabi inediti (e sorprendenti) di Giorgio Somalvico, che mette in versi – in un romanesco crepitante e reinventato – il delirio di Pino Pelosi detto *er rana*, nella sua scorribanda notturna alla guida dell'Alfa GT, subito dopo l'omicidio di Fiumicino.

Lavorando alla regia del monologo la mia prima scelta è stata quella di evitare ogni rischio di "oratorietà", rompendo la frontalità palcoscenico-platea e dislocando la performance dell'attore in mezzo al pubblico, seduto, come in un caffè, attorno a tanti tavolini.

Successivamente abbiamo ricercato – nella prima parte, ispirata agli scritti politici di Pasolini – un tono di "colloquialità" per così dire socratica: la suggestione di un "pensiero itinerante", di un pensiero che si fa corpo e voce (più che personaggio); l'attore si aggira tra gli spettatori con un tono familiare e un'attitudine (almeno in apparenza) antiteatrale o meglio *preteatrale*. Teatralità che invece troverà una sua espressione più esplicita e dichiarata nella seconda parte dello spettacolo, dove viene, per un breve momento, restaurata la frontalità tra spettatori e attore, e soprattutto nella terza parte (il poemetto di Somalvico), durante la quale l'attore, finalmente trasformato in vero e proprio personaggio (l'assassino del poeta alle prese con il suo delirio di disperazione e di onnipotenza), si scatena in una sorta di *rap* infernale e travolgente, balzando sui tavoli e rovesciando sul pubblico una grandinata di endecasillabi.

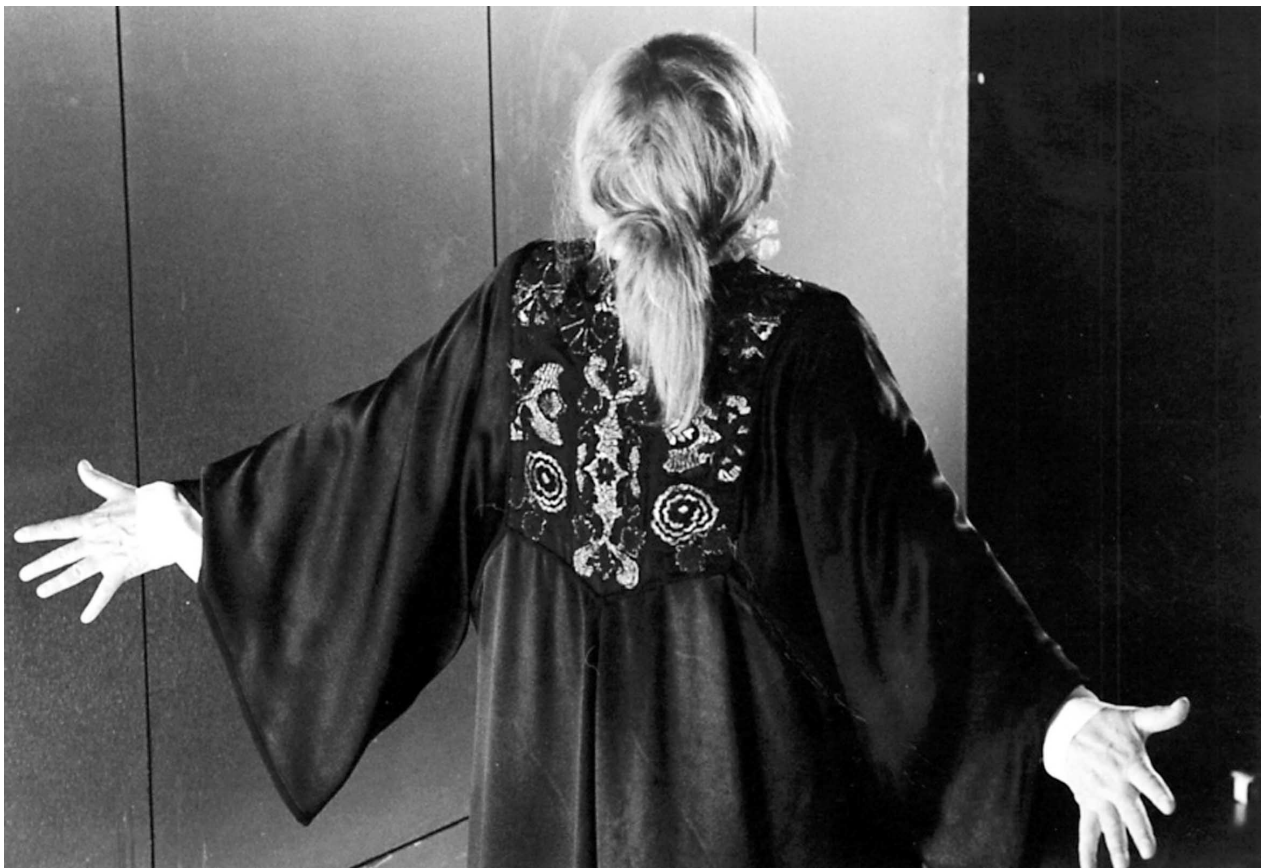
Come sempre, nei monologhi (forma che fatico ancora a considerare compiutamente teatrale) il cardine del dispositivo ruota in genere attorno a due elementi, il testo e l'attore, al rimpiazzino tra la persona e le parole, ma, nel caso di questo monologo, diventa in realtà esplicitamente un gioco a tre.

Il pubblico infatti – letteralmente trasferito in scena – diventa una componente decisiva dello spettacolo: non solo nel ruolo tradizionale di interlocutore (mai così "ravvicinato"), di destinatario, ma anche in una funzione "organica" (scenica e drammaturgica) di tutto il gioco teatrale. Non nella chiave di un'interattività superficiale ed esibita, ma in quella, ben più rilevante, di una "presenza prestabilita", fondante e assolutamente necessaria e simpatetica. Un pubblico quindi che *si fa* teatro, assieme all'attore, un pubblico che diventa *testo*, pur se involontario e inconsapevole.

È a partire da questa premessa che si muove la mia ipotesi di una versione audiovisiva del monologo. Come pure dalla convinzione – consolidata nel tempo da diverse prove (dal *Pasticciaccio* di Ronconi, al *Ferdinando* di Ruccello a *Luparella* di Moscato al mio *Pratone del Casilino*) – che il film di uno spettacolo è un oggetto autonomo e non il puro e semplice "monitoraggio" di un evento teatrale. Un nuovo *testo* che risponde a uno statuto diverso perché diverse sono la sua natura, la sua destinazione e la sua fruizione.

In questa prospettiva la mia intenzione è quella di "mettere in scena" il pubblico, materializzando le fantasie dell'attore, che, aggirandosi tra gli spettatori, è continuamente assediato, nel corso della sua performance, da una serie di immagini che gli affiorano alla mente. Immagini che prendono spunto dal contesto reale nel quale è immerso (la piccola folla degli spettatori appunto) e, passando attraverso il suo inconscio (ma anche attraverso il filtro del testo che va dicendo), si riformulano in nuove immagini "sognate", in un continuo viaggio di andata e ritorno dalla realtà all'immaginazione.

Il programma P.P.P. Progetto per Pasolini includeva il laboratorio Piani d'ascolto (7-16 marzo 2005), che ha permesso a un gruppo di studenti Dams di seguire una 'creazione in diretta' del regista Giuseppe Bertolucci: la realizzazione dell'edizione video del suo spettacolo teatrale 'Na specie de cadavere lunghissimo'. Lo spettacolo, interpretato da Fabrizio Gifuni con la regia di Giuseppe Bertolucci, è nato da un'idea drammaturgica dello stesso Gifuni a partire dagli scritti politici di Pier Paolo Pasolini e da un poemetto di Giorgio Somalvico, ed è stato rappresentato ai Laboratori DMS il 17 e 18 marzo 2005. L'edizione video del monologo è stata realizzata grazie alla produzione della Fondazione Culturale Edison, in collaborazione con Teatro delle Briciole Teatro Stabile di Innovazione di Parma e col sostegno del Dipartimento di Musica e Spettacolo di Bologna. Il primo montaggio dell'edizione è stato presentato presso i Laboratori DMS il 23 maggio 2005.



"Un cubo che era una tomba" **Conversazione con Nelide Giammarco**

Si può dire che Pasolini abbia firmato solo una regia teatrale, che coincide con uno scontro – per certi versi drammatico – con la scena. Orgia, prodotto dal Teatro Stabile di Torino, debutta il 27 novembre 1968, in una sorta di magazzino posto al primo piano di un edificio della periferia torinese. È il tentativo più diretto ed estremo attraverso il quale Pasolini vuole mettere in atto la sua personalissima idea di teatro. La stessa che, con spavalda e acuta analisi critica, aveva teorizzato pochi mesi prima nel suo Manifesto per un nuovo teatro: oltre l'ufficialità (il teatro "della chiacchiera") ma anche oltre l'avanguardia (il teatro "dell'urlo"), alla ricerca di una parola che potesse riconnettersi al proprio ideale poetico e politico.

In scena Laura Betti (la Donna), Luigi Mezzanotte (l'Uomo) e la giovane Nelide Giammarco (la Ragazza), oltre alle musiche di Ennio Morricone e le scene di Mario Ceroli. Lo spettacolo, nonostante il grande clamore suscitato dalla figura pubblica di Pasolini, annunciato con toni provocatori, si rivela nella sostanza abbastanza deludente. Sono molte le voci critiche che si sollevano contro il regista, a rimarcare i vuoti, gli imbarazzi drammaturgici, la monotonia ideologica.

Oggi, a distanza di tanti anni, quell'unico episodio registico sembra testimoniare tutta la "disperata vitalità" di Pasolini, la pulsione squisitamente sperimentale della sua ricerca, anche nel teatro.

A dispetto delle tante testimonianze ormai storicizzate, abbiamo pensato di ricongiungere il ricordo di quell'episodio con chi partecipò dall'interno a un'avventura così unica e speciale, ovvero Nelide Giammarco. Una voce irriverente e per questo particolarmente necessaria al teatro, dal momento che proviene da chi, come lei, ha presto maturato la volontà di abbandonare le scene, forse proprio in virtù di quell'esperienza.

In che circostanze hai incontrato Pier Paolo Pasolini?

Fu un incontro molto singolare, potrebbe sembrare una favola. Era il 1967, insieme a un amico - Sergio Nicolai - andai nella estrema periferia di Roma per salutare un altro amico attore. Entrammo in una sala di doppiaggio, dove Pasolini stava doppiando *Teorema* con Terence Stamp e Laura Betti. E apparentemente la cosa finì lì.

Dopo tre giorni, Sergio mi telefona: "Nelide! Una cosa bellissima! Pasolini ti cerca! Ti ha visto da un vetro, attraverso la sala di doppiaggio e ha detto a un suo collaboratore: 'Voglio assolutamente quella ragazza'". Quindi sono risaliti a me e dopo tre giorni mi trovarono.

Naturalmente ero emozionatissima. Al tempo facevo teatro: avevo fatto l'accademia e avevo già un contratto con la compagnia di Zeffirelli. Sergio mi diceva che di fronte a un'occasione del genere dovevo sciogliere il contratto, pagare la penale e comunque accettare, altrimenti gli avrei fatto fare una brutta figura. Così andai con lui all'incontro con Pasolini, nei pressi di Largo Argentina, dove c'erano cento, duecento ragazze, una più provocante dell'altra: minigonne, rossetti, trucchi... Ho detto a Sergio: "Ma dove vado io?!" Ero magrolina, un tipo molto Anna Magnani, coi capelli neri e la scriminatura, avevo un vestito molto semplice. Volevo tornare indietro, ma Sergio mi convinse a restare. Mi presento, faccio una prova e Pasolini, come se fossimo in una parrocchietta, mi fa: "Signorina, lei è presa". Poi chiamò un suo assistente per mandare via tutte le altre ragazze.

Io, in realtà, ero disperata. Si era incaponito su di me, ma fu un amore a prima vista. E quando in seguito gli chiesi cosa lo avesse colpito della mia persona, mi rispose: "Signorina, perché lei è una diversa". Credo, infatti, abbia visto lungo. Nel frattempo avevo risolto il problema dell'altro contratto con Zeffirelli. Lui stesso mi spronò affinché non perdessi l'occasione per un ruolo così importante. In effetti, per la prima volta in vita mia, riuscii a strappare una paga vertiginosa per l'epoca. Ricordo che sparai al Teatro Stabile di Torino una cifra altissima, in modo che mi rispondessero di no, invece accettarono.

Quando iniziammo le prove, non ero proprio cosciente di avere di fronte a me un grande maestro. Solo dopo ho cominciato a capire quanto fosse stato

importante questo incontro con Pasolini. Al tempo ero ancora piuttosto giovane, avevo 19 anni, di allora.

Come fu il lavoro durante le prove?

I primi giorni lavorammo a Roma in uno squallido salone di via di Torre Argentina. Lì ogni tanto veniva Ninetto [Davoli] e mi colpì molto l'affetto che Pier Paolo nutriva per lui, era una cosa molto bella.

L'atmosfera era comunque molto 'famigliare', non c'era il distacco col maestro. Pasolini era molto umile, delicatissimo, non l'ho mai visto perdere la calma o alzare la voce. La parola più brutta che gli ho sentito dire era "sciocco", quando diceva a Laura [Betti]: "Non fare la sciocca".

In parte le prove vennero fatte anche a casa di Laura, dove spesso erano presenti Dacia Maraini, Enzo Siciliano, Moravia, Dario Bellezza. E dopo si stava insieme, si parlava, magari di fronte a un piatto di spaghetti (Laura cucinava benissimo). Laura tentava di guidare Pier Paolo, perché lui di teatro non ne capiva niente. Anzi, a dirla tutta, non aveva alcuna simpatia né per il teatro né per gli attori tradizionali. Nonostante questo, lo spettacolo era stupendo. Recitavamo in un cubo che, in realtà, era una tomba. E la sera, questa tomba, si chiudeva.

Durante le prove, Pier Paolo chiedeva delle cose assurde. Fece impazzire i funzionari del Teatro Stabile di Torino. Per esempio, insieme a Mario Ceroli, fece fare delle enormi maschere di legno e il calco, sempre in legno, del mio seno. Ma dopo le prove con Ceroli era impossibile recitare. Il teatro di parola che Pasolini aveva in mente si avvicinava alla tragedia greca, e voleva in qualche modo riprenderne i canoni, con i coturni, il peplo, ma era impossibile recitare con quegli arnesi addosso. Io avevo i seni, ma Luigi Mezzanotte aveva il membro! Forse solo adesso riesco a capire quello che lui voleva raggiungere con questi mascheramenti.

Dunque Ceroli fu 'bocciato', e andammo ad Ardea da Manzù, che ci fece il calco del volto. Finché partimmo alla volta di Torino, che fu un discreto calvario, anche perché lì cominciarono le diatribe tra Pier Paolo e Laura. Inoltre, le prove venivano continuamente interrotte, perché in quel periodo fu condannato per *Teorema*. Ma lui non gli dava molta importanza.

Ci trasferimmo in un garage alla periferia di Torino. Fece costruire delle panche scomodissime, per far stare scomode le signore. Infatti, nonostante lui non volesse, lo spettacolo fu visto soprattutto dalla borghesia, con le pellicce, i gioielli, ecc. E poi, sulla parete del garage furono attaccati dei volantini con alcune dichiarazioni piuttosto provocatorie.

Lo spettacolo ebbe un grande riscontro di pubblico. Spesso era seguito dal dibattito, durante il quale Pasolini era sempre molto brillante. Qualcuno, inevitabilmente, faceva riferimento alla sua omosessualità, allora una sera rispose: "Signora, se lei vuole, le posso dare una dimostrazione dopo lo spettacolo".

Cosa ricordi del lavoro degli attori durante la preparazione dello spettacolo?

Era una continua lite tra Pier Paolo e Laura. La mia scena era molto semplice, non creavo problemi, dovevo recitare molto naturalmente. Invece Pier Paolo e Laura in quel periodo proprio non si capivano. Lei gli diceva che quello non era teatro, e lui si scagliava contro la recitazione di Laura. Le diceva: "Non mi fare la signora borghese". Lei cercava di essere straniata, ma lui non era soddisfatto. Però lei era bravissima.

La parola a cui pensava Pasolini, secondo me, non era brechtiana, piuttosto era vicina alla tragedia greca. L'ho capito solo dopo, col passare del tempo, perché durante le prove non riusciva a farsi comprendere. Il fatto è che Pier Paolo non sapeva ciò che voleva. Da qui tutte le liti con Laura, le discussioni. A un certo punto lei gli disse perfino di chiamare la Callas (ovviamente era una provocazione), perché voleva andare via. Faceva parte del rapporto conflittuale con Pier Paolo, un rapporto davvero doloroso.

Che rapporto si creò tra te e gli altri attori?

Eravamo affiatatissimi, sia con Gigi che con Laura.

Orgia fu uno spettacolo molto contestato. Cosa puoi dire di quel clima?

Terribile! Ci prendevano a sassate. La stessa Torino 'bene' che, dopo lo spettacolo,

ogni sera, ci invitava nelle case più esclusive della città. Pasolini suscitava contemporaneamente i sentimenti di 'odio' e 'amore'.

Poi tutti ironizzavano sul titolo, *Orgia*, perché fraintendevano il suo significato. Secondo me non c'era in Pier Paolo una volontà provocatoria... O forse sì, ma non era questo il punto. Forse si aspettava qualcosa di più, una reazione più violenta. Non c'era stato ancora il '68. Nella Torino di quel periodo si diceva che Agnelli mandasse i propri scagnozzi nei locali per vedere se c'erano gli operai. Veniva ancora scritto "non si affitta ai meridionali". Noi stavamo in una vecchia pensione gestita da una "tenutaria", perché anche gli attori non erano tanto ben visti.

Invece, per tornare allo spettacolo, il dibattito era una provocazione continua. Alta, perché alte erano le risposte alle domande generalmente banalotte che venivano dal pubblico, e che Pasolini riusciva a sollevare.

La sera poi ci invitava a mangiare al "Cambio", il grande ristorante dove andava Cavour: Pier Paolo era un amante della buona cucina, amava il tartufo, era un uomo molto raffinato. Lui era al centro dell'attenzione. Faceva spesso degli schizzi, gli piaceva molto disegnare. Mi aveva fatto un piccolo ritratto, che purtroppo non ho più ritrovato. Si divertiva, anche se poco prima l'avevano fischiato, perché aveva detto che si poteva anche fischiare. Anzi, erano preferibili i fischi agli applausi, infatti nessuno applaudiva mai. Poi durante la mia scena, in cui venivo maltrattata da Gigi Mezzanotte, le signore reagivano gridando "Basta!". Dopo con Gigi ci divertivamo a imitarle.

Il clima alle volte fu talmente teso che venimmo perfino scortati dalla polizia. Facemmo alcune repliche fuori da Torino e lo spettacolo venne invitato anche a New York, ma Laura non ci volle andare.

Un ricordo davvero singolare e – direi – metafisico, fu il viaggio a Zafferana, per due o tre repliche dello spettacolo. Sembravamo usciti da un libro di Sciascia. Al nostro arrivo le finestre si chiusero, la tipografia non stampò nulla e serrò la saracinesca, il teatro chiuse i battenti, e per Zafferana non circolava nessuno. Con Moravia, Dacia e Dario andammo a vedere uno spettacolo dei Pupi in un teatrino davvero particolare. Fu un'esperienza meravigliosa! Alla fine ci fu un "acceso dibattito", come si diceva allora, presso il comune di Zafferana, ma fu la cosa più noiosa.

Come reagì Pasolini alle critiche, per lo più negative, apparse su i giornali?

Pasolini non si curava affatto delle critiche teatrali. Non ricordo suoi commenti alle recensioni. Era finito perfino su "Stop", che equivaleva al massimo dell'umiliazione. Poi io a 19 anni non capivo, non davo peso a queste cose, non mi interessavano, forse perché respiravo il clima "pasoliniano". Non ricordo, comunque, nessun commento di Pier Paolo alle recensioni.

Dopo questa esperienza in che modo hai continuato a fare teatro?

L'incontro con Pasolini, sotto il profilo professionale, non è stato particolarmente scioccante, perché non conoscevo il teatro tradizionale. Avevo fatto teatro nelle cantine, avevo lavorato con Mario Ricci. Per me esisteva solo un teatro *off*. Lo shock è stato essere scelta da lui al primo colpo. Per me è stato importante il fatto che lui mi volesse a tutti i costi. Fu come ricevere una tegola in testa.

Ricordo che andai da un alto dirigente della televisione, e mi disse: "Ma lei, signorina, dopo Pasolini avrà le porte spalancate della RAI". Invece le porte si chiusero. Credo ci fu una specie di ostruzionismo nei miei confronti, proprio perché avevo lavorato con Pier Paolo, quasi fosse un marchio indelebile. Per fortuna lo porto con me per tutta la vita, ne sono felice. Anche se, crescendo, ho smesso di amarlo tanto. In seguito ho continuato, non per molto, a fare teatro. A un certo punto non mi interessava più, per me era diventato troppo banale.

Direi che l'incontro con Pier Paolo, più che per il teatro, è stato importante per la mia vita, perché ha contribuito a costruire dei parametri critici personali, perché mi ha dato la chiave di lettura per tante cose. Per esempio, ho votato contro l'aborto perché ho sentito le sue conferenze. In un certo senso, pensandoci bene, mi ha segnato anche per il teatro, nella misura in cui questo ha cominciato a non interessarmi più, come se avesse esaurito un'esperienza: le "cantine" erano finite e Brecht era irrimediabilmente invecchiato. Nella vita, invece, Pasolini mi ha divaricato il cervello. Di questo ho parlato tante volte con Laura, e mi diceva: "Non a caso ha scelto te, perché lo sapeva". Come attrice ero piuttosto brava, ero molto promettente, però ero un po' ribelle, non seguivo certe regole, certe indicazioni,

sono uscita dai binari. E lui è stata la persona che più di tutti mi ha capito. Dopo Pasolini mi sembrava tutto banale.

Da un lato dunque, dal tuo punto di vista, Pasolini non aveva un'idea chiara di teatro, eppure, nonostante questo, è riuscito ad esaurire le aspettative teatrali di una giovane attrice.

Certo, perché lui è stato un regista e un autore. Quindi probabilmente adesso funzionerebbe. Anche lì, forse, è stato un anticipatore.

Oggi coltivi qualche interesse per il teatro?

No, per niente, non mi interessa già da molti anni. Sono anni che non vado più a teatro. Non conosco le nuove generazioni e non mi incuriosiscono affatto. Mi limito a leggere le recensioni.

Eppure da alcuni anni Pasolini è di nuovo al centro della riflessione sul teatro. Come giudichi questa rinascita critica?

Mi disturba molto, penso che se lui fosse vivo non gradirebbe. Credo lo abbiano usato come uno spot pubblicitario. Troppo tardi. La trovo una cosa decisamente strumentale. Non posso generalizzare, perché ci sono sicuramente anche delle persone molto qualificate, però l'hanno ucciso due volte. Invece trovo che il film di Marco Tullio Giordana [*Pasolini, un delitto italiano*] non fosse affatto male, ha sollevato delle problematiche importanti. Ho sentito parlare del concetto di omologazione per la prima volta nella mia vita proprio da Pier Paolo, così come la profetizzava lui, e ci siamo arrivati in pieno.

Ora di cosa ti occupi?

Ho fatto un percorso diverso. Dopo il teatro ho fatto molta radio, ma poi non mi interessava più nemmeno la radio. Poi ho aperto una libreria a Roma, molto particolare, che si chiamava *Shakespeare & Company*, oggi diventata associazione culturale. Mi dispiace che Pier Paolo non sia mai riuscito a venire. Era una libreria che aveva come modello la *Shakespeare & Company* di Parigi. Allora, nel 1978, la mia libreria – che gestivo con Sandra Talanti, amica e collega, un vero cane da tartufo nel reperire vecchi volumi e prime edizioni – fece scalpore, perché era aperta giorno e notte: si prendeva il tè, si beveva vino, insomma era fuori dai canoni. Lì è passato tutto il mondo della cultura. Prima ci occupavamo di libri di modernariato, abbiamo partecipato alla prima edizione del Festival di Castel Porziano: venivano tutti gli scrittori, l'appuntamento era in libreria. In seguito abbiamo organizzato serate di filosofia con Massimo Cacciari. Erano eventi di cui si parlava molto! È stata veramente una libreria d'avanguardia.

A un certo punto, quando Nicolini aprì le porte del centro storico alla periferia – che non era già più quella di Pier Paolo – si è omologato tutto, come era stato profetizzato proprio da Pier Paolo. Così ho cominciato ad occuparmi d'arte cercando di reperire vecchi cataloghi. Nel frattempo, ho sempre organizzato serate culturali, piano piano mi sono dedicata più assiduamente a questa attività, fino a organizzare dei convegni. E ora mi occupo con mio marito di Convegni sulla committenza Pontificia. Abbiamo appena terminato un comitato nazionale di tre anni dedicato a Pio II Piccolomini. Non ho alcun rimpianto ad avere lasciato il teatro.

P.S.

Dopo un minuto squilla il telefono. È Nelide, che telegraficamente mi dice: "Ricordati che a Pier Paolo, del teatro, non gli importava nulla".

PREMIO RICCIONE PER IL TEATRO

49ª EDIZIONE - 2007



SCADENZA BANDO

Il Consiglio di Amministrazione di Riccione Teatro, in considerazione del fatto che la prossima edizione del Premio Riccione cade nel sessantesimo dall'istituzione del Premio, ha deliberato di **anticipare al mese di giugno 2007 la premiazione.**

Pertanto il **bando del Premio** che **uscirà entro settembre** prevederà un **termine di consegna dei testi** presumibilmente **entro la fine di dicembre 2006** e dunque anticipato rispetto al termine consueto.

Preghiamo gli autori e quanti in indirizzo di prenderne nota e di divulgare la notizia.

Il bando completo della 49ª edizione del Premio sarà pubblicato entro settembre e potrà essere visionato sul sito www.riccioneteatro.it o spedito a domicilio agli autori secondo le indicazioni sotto riferite.

Richiamiamo qui di seguito – a titolo di informazione preventiva - i punti tradizionalmente caratterizzanti il bando del Premio e le relative indicazioni temporali di massima, fermo restando che farà fede il bando completo da pubblicarsi entro settembre 2006.

Il Premio Riccione per il Teatro viene attribuito a un'opera originale di autore italiano, mai rappresentata, come contributo allo sviluppo della drammaturgia contemporanea.

Il Premio è aperto a tutte le forme di drammaturgia teatrale e non esclusivamente al teatro di parola. Sono libere le durate dei testi e il numero dei personaggi. Non sono ammesse opere tradotte da altre lingue.

Dalla pubblicazione del bando gli autori avranno presumibilmente tempo fino alla fine di dicembre 2006 per inviare i testi candidati al Premio.

La premiazione avrà luogo a Riccione nel **giugno 2007.**

All'autore del testo prescelto dalla Giuria sarà assegnato il **Premio Riccione per il Teatro**, un premio indivisibile di Euro 7500,00.

La Giuria del Premio Riccione attribuirà inoltre il **Premio Pier Vittorio Tondelli**, di Euro 2500,00 al testo di un giovane autore che abbia meno di trent'anni al 31 dicembre 2006.

Un premio di produzione di Euro 30.000,00 per concorso alle spese di allestimento sarà successivamente assegnato alla compagnia, al teatro o al festival il cui progetto di messinscena dell'opera vincente che abbia ricevuto il gradimento dell'autore; tale premio di produzione verrà conferito all'atto della prima rappresentazione pubblica del testo vincitore.

Non verrà accettato più di un testo da parte di ciascun concorrente.

Non possono partecipare al concorso autori che abbiano già conseguito il primo premio in precedenti edizioni del Riccione.

N.B. Chi vuole ricevere a domicilio il bando di questa e delle successive edizioni del Premio Riccione per il Teatro, nonché le informazioni relative alle altre iniziative svolte da Riccione Teatro può inviare il proprio indirizzo postale al Premio Riccione; è molto utile potere disporre anche dell'indirizzo di posta elettronica.

Info: Lunedì – Venerdì dalle 9,00 alle 13,00

Contatto: Elisabetta Ceconi / Antonella Bacchini

Premio Riccione per il Teatro

Viale Vittorio Emanuele II, n°2 – 47838 Riccione RN

Tel/Q: 0541 694425 – 695746 Fax. 0541 475816

e-mail: premio@riccioneteatro.it info@riccioneteatro.it

Website: www.riccioneteatro.it

