

«Prove di Drammaturgia»

«*Prove di Drammaturgia*» 2006/1
(Università degli Studi di
Bologna, DMS, pp. 51)
Un laboratorio di inchieste
teatrali dedicato a Pasolini
e a Laura Betti

KINGA SZOKÁCS

Per approfondire i lineamenti e le tendenze sia critiche che artistiche della vita teatrale dell'Italia di oggi, non si può fare a meno di consultare la rivista di inchieste teatrali *Prove di Drammaturgia* del Dipartimento di Musica e Spettacolo (DMS) dell'Università degli Studi di Bologna. Diretta da Claudio Meldolesi e da Gerardo Guccini, questa rivista ha costantemente contribuito all'incremento degli scambi teatrali fra Italia e Ungheria pubblicando articoli e dossier sul drammaturgo Spiró György (2/99), sull'attività del teatro Katona (2/2000) e sul regista Árpád Schilling (1/2002). Del comitato di redazione fa parte anche Ilona Fried. I primi due numeri sono apparsi nel 1995. Fin dall'esordio la rivista si è qualificata per la tempestività con cui ha affrontato importanti problematiche relative alle ricerche teatrali di questi ultimi anni in Italia. Ricordiamo i numeri sulla svolta pluralista del Nuovo Teatro (1/99), sul Teatro Popolare di Ricerca (2/99) e sulla nuova performance epica (1/2004; 2/2005): tutti dedicati all'emergere di inedite costellazioni di proposte innovative, che non rispecchiano più le caratteristiche ricorrenti delle avanguar-

die novecentesche (rifiuto d'un pubblico popolare, diffidenza per la trasparenza semantica, preminenza del linguaggio e svaluta-



zione del contenuto), ma s'inquadrano in percorsi di ricerca tesi a stabilire forme di contatto attivo col sociale. Sebbene, come dicono Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini nell'editoriale del numero 1/2001, *Prove di Drammaturgia* abbia cercato fin dall'inizio «di volgere i suoi numeri ad esiti storici dal presente, assumendo al centro fatti d'arte sintomatici e militanti» (p. 3), il numero 1/2006 (numero progressivo 22) della rivista sembra rivolgersi all'esplorazione del Novecento storico, dedicando per intero le sue pagine all'opera di Pier Paolo Pasolini e a quella di Laura Betti, attrice, cantante, curatrice dell'archivio Pasolini, amica e compagna dell'artista. In realtà, il numero tocca il nostro presente per più ragioni: ancora attualissimo è il messaggio di Pasolini, ancora viva in quanti l'hanno avvicinata è la memoria di Laura Betti (scomparsa nel 2004), ancora aperte sono le questioni lanciate da Pasolini e quelle che riguardano Pasolini stesso e Laura Betti. Anche per questo mi è parso opportuno dedicare un'ampia recensione proprio a questo dossier di grande importanza e spessore.

In Ungheria Pasolini è conosciuto prima di tutto per la sua opera di cineasta, per i suoi film. Il sopracitato numero della rivista permette invece di conoscere più da vicino la sua opera teatrale e quella di Laura Betti, pubblicando i materiali e gli esiti della giornata di studio *Teatri Corsari. Pasolini e Laura Betti: immagini, parole, frammenti* (19 marzo 2005 ai Laboratori DMS di Bologna); realizzata all'interno delle manifestazioni raccolte sotto il titolo *PPP. Progetto Per Pasolini* e curate da Cristina Valenti e Stefano Casi, tale giornata si è sviluppata 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 dell'attrice e del poeta.

Stefano Casi e Cristina Valenti, curatori del numero, hanno scelto di non presentare schematicamente i lavori svolti della giornata, ma di integrarli con le schede esplicative dei documenti, con interviste inedite di Laura Betti, con le trascrizioni degli interventi te-

nuti il 20 aprile 2005, in occasione della presentazione del libro di Stefano Casi *I teatri di Pasolini*. Una conversazione di Fabio Acca con Nelide Giammarco, interprete di *Orgia* (1968), l'unico lavoro teatrale di Pasolini messo in scena dall'autore, conclude il numero della rivista, rispecchiandone l'orizzonte espressivo improntato da un'oralità più partecipativa che disciplinare. Come Meldolesi e Guccini osservano nell'editoriale «nessuno degli interventi qui riuniti è stato precedentemente scritto». Così, ogni partecipante si è 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». (p. 3)

La prima sezione della rivista (*Teatri Corsari/parole*) contiene le trascrizioni delle relazioni pronunciate durante la giornata di studio, la prima delle quali è quella di Gian Luca Farinelli, direttore della Cineteca del Comune di Bologna che ospita il Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini. Farinelli sottolinea la forza dell'intelligenza e della creatività di Laura Betti che ha tenuto in vita tutta l'opera di Pasolini (ha curato il restauro di tutti i film, la ritraduzione in tre lingue di tutti i sottotitoli, ha creato delle spedizioni dei film, ha raccolto i manoscritti, gli oggetti personali, ecc.) e ritiene che la sua veemenza dovrebbe costituire per tutti un valido esempio di come si dovrebbe considerare la cultura in un paese civile.

Fra i relatori troviamo anche Sergio Trombetti, il fratello di Laura Betti, che ha affidato alla Cineteca l'archivio di sua sorella e che nella sua relazione parla delle vicende familiari, dell'arrivo di Laura Betti a Roma, dei suoi primi incontri con Alberto Moravia, Goffredo Parise e PPP.

Il terzo relatore, Roberto Chiesi sottolinea la particolarità dell'archivio di Pasolini, in quanto si tratta di un archivio che «rispecchia la mano di un'altra artista».

E' molto interessante e ha una sfumatura emozionata il contributo di Jacqueline Risset, scrittrice, studiosa e poetessa che ha curato la traduzione francese della *Commedia* di Dan-

te Alighieri e ha collaborato con Laura Betti a molte attività culturali. Parla della ricca, intensa vita e della personalità difficile di Laura Betti mettendo in rilievo anche il suo straordinario talento canoro e la sua attitudine per le lingue straniere. Cita le parole dell'attrice che dopo la morte di Pasolini ha cominciato ad appesantirsi dicendo: «ho triplicato il mio corpo per poter resistere». Betti doveva resistere molto perché prima si dedicò al disperato tentativo di fare chiarezza sulla morte dell'artista, poi decise di diventare burocrate e di realizzare l'Archivio Pasolini.

Il quarto intervento è di Giacomo Manzoli, storico del cinema, che, partendo da un montaggio di frammenti pasoliniani, richiama l'attenzione del lettore su «una certa pulsione naturale, spontanea» di Pasolini nei confronti della teatralità come idea, riferendosi alla volontà di provocazione, al recupero delle forme del teatro popolare, al surrealismo e al teatro della crudeltà, le cui tracce appaiono nei suoi film. Riferendosi alle parole di Pasolini espresse in un brevissimo frammento sul proprio teatro, Manzoli mette in rilievo le espressioni «rito» e «anacronistico», alle quali poi di tanto in tanto ritorna esaminando gli esiti del lavoro svolto da Pasolini con i suoi studenti friulani, e accenna anche al fenomeno *Pasolini Superstar*, cioè quello delle interviste televisive. Manzoli fa diverse digressioni nel suo intervento, si sofferma sui processi ai quali Pasolini è stato sottoposto, sull'assurdità delle discussioni del magistrato e del pubblico ministero su opere artistiche descritte da Alberto Moravia, amico di Pasolini, sul Gruppo 63 e su Sanguineti, con cui Pasolini era in aperta e feroce polemica. Accenna anche al concetto principale di Pasolini sul teatro, che viene descritto nel *Manifesto per un nuovo teatro*, e secondo il quale il nuovo teatro definito «teatro della Parola» si rifà al teatro della democrazia di Atene e si oppone sia al teatro della borghesia, chiamato «Chiacchiera», che a quello «del Gesto e dell'Urlo» che sarebbe il teatro di sperimentazione. Infine prende nuovamente in considerazione l'espressione «rito», in quanto secondo Pasolini il recupero del

teatro va eseguito nella dimensione rituale. Ritenendo utopico questo pensiero dell'artista e accennando alla componente di ingenuità di ogni utopia, Manzoli avverte il coraggio di Pasolini «di mostrarsi» «invece che nascondersi dietro il dito di un'*auctoritas* che pure si era ampiamente conquistato». Il soffermarsi del relatore sugli aspetti teatrali del cinema di Pasolini suscita nel lettore un interesse di approfondimento di questa teatralità, una ricerca da fare nel prossimo futuro.

L'attrice Marina Pitta racconta del tentativo di riscrivere gli anni duemila attraverso delle canzoni come ha fatto Laura Betti con lo spettacolo *Giro a vuoto* negli anni '60, «negli anni miracolati» che appaiono sotto una luce ironica nelle canzoni dell'attrice (che «usa», fra l'altro, testi di Goffredo Parise, di Pasolini, di Bertolt Brecht). Essendo anche lei attrice e regista, Marina Pitta sottolinea il primato della parola sulla musica nelle canzoni di Laura Betti, facendo anche una distinzione tecnica fra le cantanti e le attrici che cantano.

Particolarmente interessanti sono gli interventi di Claudio Longhi e Stefano Casi sul rapporto personale e artistico fra Luca Ronconi e Pasolini. Le loro osservazioni ci permettono infatti di inquadrare, almeno a grandi linee, l'opera teatrale di Pasolini nelle esperienze teatrali della sua epoca. Longhi accenna anche al film *Calderón* di Miklós Jancsó, che è stato girato nel 1978 al Laboratorio di Prato dove Ronconi lavorava sul dramma di Pasolini, mettendo in evidenza la difficoltà di Ronconi nel rapporto col testo. Ronconi definisce il teatro di Pasolini come «una sorta di lungo e sterminato monologo, come una lunga e sterminata confessione», ma quello che ha sviluppato nel suo percorso successivo al Laboratorio di Prato è «la drammaturgia abnorme, non codificabile, non incasellabile all'interno di una sintassi teatrale accettata». Nonostante il mancato incontro dei due artisti, anche per una serie di pregiudizi e la reciproca diffidenza, dall'intervento di Stefano Casi si rileva il particolare interesse di Ronconi verso le opere teatrali di Pasolini essendo (Ronconi) il regista italiano che più si è confrontato

con i testi teatrali di Pasolini. Longhi cita anche alcune considerazioni sulla realtà teatrale di Pasolini, il quale dice di non accettare nessuno all'infuori del Living Theatre e di Carmelo Bene, ritiene che i lavori di Strehler, Ronconi e Visconti siano «materia da rotocalco», e dice di Dario Fo: «non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti». Longhi è d'accordo con Ronconi secondo il quale «l'esperienza drammaturgica di Pasolini è l'unica vera esperienza drammaturgica in Italia nel dopoguerra».

Nel suo contributo Roberto Chiesi, responsabile del Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini, esamina il modo con il quale Pasolini aveva usato gli attori professionisti nel suo cinema: da Anna Magnani, che è una delle prime grandi madri del cinema di Pasolini, attraverso Laura Betti, che secondo Chiesi è stata «uno strumento di grande violenza provocatoria» per Pasolini, fino a Maria Callas, che esprime una diversità radicale e tragica. Il primo grande «padre», che compare nella *Ricotta*, è invece Orson Welles che per Pasolini rappresenta l'archetipo dell'autenticità. Chiesi accenna anche alla predilezione di Pasolini per le grandi maschere comiche, basti pensare a Totò che appare in *Uccellacci e uccellini*.

Nel suo intervento in questa sezione Stefano Casi riporta un evento molto particolare e interessante che ci avvicina ancor più all'idea del teatro di Pasolini. Casi esamina lo speciale effetto che il film *Femmes femmes*, del regista francese Paul Vecchiali, ha esercitato su Pasolini nel 1974 e che il regista italiano ha poi definito «il ménage a trois fra realtà, teatro e cinema» volto ad una «classicità» a cui anche lui sta tendendo con il film *Salò*. Casi ci offre un bellissimo quadro «sui teatri» di Pasolini paragonando *Femmes femmes* a *Salò*: all'inizio del film si legge una bibliografia che contiene anche il libro di Sollers, *La scrittura e l'espressione del limite* secondo il quale la scrittura di De Sade è una scrittura a tre livelli, parola-racconto, scena-corpo e commento-pensiero. Secondo Casi il primo è veicolato dal linguaggio cinematografico, il secondo dalla rappresentazione teatrale, il terzo si nutre del-

la realtà. Pasolini non soltanto vuole come interpreti le attrici del film francese, ma fa loro recitare una scena che è uguale a quella del film di Vecchiali. Questo fatto implica uno sguardo diverso, e secondo Casi è «l'incrocio fortissimo tra teatro, cinema e realtà».

L'effetto che il film *Femmes femmes* esercita su Pasolini viene espresso dall'artista stesso nella sezione *Teatri Corsari/immagini e frammenti* della rivista. Oltre a ciò, esso include vari documenti sulle opere e le interviste a Pasolini e a Laura Betti, riporta la storia della donazione dell'Archivio di Laura Betti al Comune di Bologna. Ci troviamo i testi di alcune canzoni di un video montaggio realizzato in omaggio a Laura Betti, come anche due estratti di testi del 1960 e del 1964 sulle canzoni dell'attrice che accennano alla dizione infallibile e alla voce pieghevole della Betti, come anche alla differenza fra il canzonettista e il cantante lirico. Quest'ultimo, invece della musica, punta a mettere in primo piano la parola che esprime il dramma di ogni canzone. La sezione contiene inoltre sia frammenti di Pasolini su alcuni attori ed attrici da lui diretti (Julian Beck, Carmelo Bene, Laura Betti, Maria Callas, Orson Welles) che opinioni di questi artisti sul regista, come quella di Orson Welles che di Pasolini dice: « non ha niente di confuso quando è su un set cinematografico. Autorità vera, e grande libertà nell'uso della tecnica». Il forte effetto del film *Femmes femmes* di Vecchiali su Pasolini si rispecchia anche nella trascrizione del dibattito tenuto il 27 ottobre 1974 al Cinema Moderno di Venezia. Pasolini mette in rilievo «la straordinaria purezza stilistica» del film che ritiene «una incredibile fusione fra teatro e cinema». L'ultima parte della sezione comprende le memorie di Laura Betti in cui descrive le modalità interne e esterne della realizzazione dello spettacolo *Una disperata vitalità* (1998), dedicato al compagno scomparso, sottolineando lo splendore degli anni passati insieme e le voci «insidiose, corrotte, pure, brutali, fresche, dolci, invitanti e poi tanta gente, tanti eredi e tutti con un Pier Paolo in mano o in cima ad una bandiera o nel panierino della bian-

chieria sporca o seduto su un libro...» che doveva affrontare.

Nella sezione intitolata *Laura Betti risponde* troviamo delle dichiarazioni dell'attrice (1987) finora inedite in Italia a proposito di un recital di poesie pasoliniane. Di Pasolini dice che non era regista, non dirigeva, ma «partiva sempre dall'essenza poetica dei personaggi». Seguono tre interviste a Laura Betti, la prima delle quali, tuttora inedita in Italia, ha come oggetto il suo libro *Teta velata* (1979), uscito in francese con il titolo *Madame* nel 1989. Nella seconda intervista l'attrice parla della difficoltà dell'operazione teatrale sulla poesia, mentre dalla terza emerge il suo amore per il regista. Alla domanda «Che cosa le piaceva di più in Pasolini?» risponde: «La sua capacità di trovare tutto meraviglioso, persino un piatto di spaghetti, il suo incredibile amore per la vita.»

La sezione che segue presenta elementi di sicuro interesse per gli studiosi di teatro, riunendo, oltre a quella dell'editore, Franco Quadri, tre presentazioni del libro *I teatri di Pasolini* di Stefano Casi. La prima è di Cristina Valenti che riporta i nodi più significativi della ricerca di Casi, e ce ne offre una presentazione corretta e precisa. Bisogna sottolineare l'uso del plurale del titolo: i teatri di Pasolini, che riguarda non solo le sue sei tragedie ma anche il suo pensiero sul teatro e il suo rapporto con le realtà teatrali, come anche l'utopia di un nuovo teatro. Casi mette in evidenza la posizione teatralmente eccentrica di Pasolini, che si basa più su negazioni che su affermazioni. Pasolini non è di casa nel teatro, ci porta uno sguardo straniero, a cui ha già alluso anche Giacomo Manzoli. Secondo Cristina Valenti il filo rosso del libro di Stefano Casi, che disegna il rapporto del regista con il teatro, è legato a due termini: «corpo» e «parola». Dalle prime esperienze teatrali di Pasolini emerge 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», a cui si lega il concetto del primato della rappresentazione della vita, che viene

espressa attraverso il corpo vivo dell'attore. A tutto ciò si aggiunge l'importanza della pronuncia di una parola preesistente alla scrittura, riferita a un'azione verbale che è una sensibilità fonetica. Con Laura Betti appare anche lo «strumento voce», che è il passaggio fra parola scritta e parola recitata, che porta all'intuizione che è il dialetto il mezzo attraverso il quale la verità e la vita entrano nel teatro. Stefano Casi indica con «sincronia mimetica» il segreto di quello che è lo scandalo del teatro pasoliniano, che esalta la Parola e attacca la lingua del teatro: il corpo dell'attore con la sua «presenza mimetica» «può rappresentare un'alternativa reale alla lingua media parlata». Casi pone Pasolini, in quanto visionario del teatro, fra i grandi utopisti teatrali (p. es. Artaud) che realizzano i loro teatri fuori dal teatro, e ritiene che è il cinema l'ambiente in cui Pasolini trova le condizioni per realizzare le idee espresse nel proprio progetto teatrale, diventando così anticipatore del «teatro delle persone» delle scene novecentesche (il teatro di Pippo Delbono, la Compagnia della Fortezza di Armando Punzo).

Il primato della Parola del teatro di Pasolini viene accentuato anche dalla presentazione di Claudio Meldolesi che non accenna solo alle idee di Casi ma anche alle proprie memorie. Il suo discorso rivela/presenta quindi una sfumatura più personale, emozionata, reca in modo evidente i segni «dell'orizzonte espressivo orale» (espressione usata nell'editoriale). Meldolesi sottolinea il contributo di Pasolini al ritorno all'autore dopo il trionfo della regia nelle esperienze teatrali degli anni '60 e la ripresa del percorso dell'autore drammatico. Pasolini è più un maestro del cinema, poiché al teatro «dà un contributo contingente molto importante: richiama alla questione drammaturgica». E il teatro di Pasolini, in quanto teatro delle origini, si collega con la poesia, con la lirica, mentre il suo cinema è più legato alla sua narrativa. Meldolesi si sofferma anche sul fatto che, nel suo libro, Casi fa un paragone fra Pasolini e Yeats sottolineandone l'affinità: se è vero che per Yeats il pun-

to di riferimento è il nô giapponese, mentre per Pasolini lo è il teatro greco, entrambi riscrivono i classici e «sono innamorati dell'idea di una poesia che sia odierna e arcaica allo stesso tempo».

Nella sua presentazione Giacomo Manzoli mette in rilievo la straordinaria ricerca di Stefano Casi sulle fonti e va oltre, azzardando delle ipotesi sul teatro di Pasolini. Riferendosi all'introduzione del libro scritta da Ronconi, il quale dichiara di non apprezzare il cinema di Pasolini per «i suoi esiti nazionalpopolari» eccetto tre titoli: *Accattone*, *Uccellini* e *uccellacci e Teorema*, Manzoli afferma che esistono due teatri di Pasolini, uno che «fa oggetto di ideologia, che dichiara nel *Manifesto per un nuovo teatro*, e quello che Pasolini scrive, che sente, questo sì, interessante, e con cui vale la pena confrontarsi». Riconoscendo la propria tendenziosa lettura e alludendo al fatto che i materiali messi a disposizione del lettore da Casi «sono una sorta di compensazione, rispetto a un lato della produzione e degli interessi pasoliniani solitamente rimasto in obra: Pasolini uomo di cinema, uomo principalmente di poesia, saggista, e fra le altre cose uomo di teatro» e quindi presentano una serie di fatti che nell'ambito degli studi cinematografici non sono mai stati considerati, Manzoli azzarda un'altra ipotesi, secondo la quale il cinema sarebbe una parentesi nell'opera pasoliniana e sarebbe invece la poesia orale (il teatro) l'autentica compagna delle sue esperienze. Ciò che rende più interessante il cinema di Pasolini è dunque «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». Per conciliare cose che non sono inconciliabili si deve, secondo Manzoli, tener presente la necessità dell'oxymoron. Alla fine dell'intervento Pasolini, figurando tra i più grandi uomini di teatro del dopoguerra italia-

no, viene paragonato ad Orson Welles, che rivestì lo stesso ruolo nell'area anglosassone.

La sesta sezione riporta il progetto del regista Giuseppe Bertolucci che presenta il proprio spettacolo interpretato da Fabrizio Guffini *Na specie de cadavere lunghissimo*, un monologo su un'idea drammaturgica dagli scritti politici di Pasolini e da un inedito di Giorgio Somalvico, che mette in versi il delirio di Pino Pelosi, assassino di Pasolini, dopo l'omicidio di Fiumicino.

Nella rubrica *l'Osservatorio Critico*, curata da Fabio Acca, troviamo una conversazione con Nelide Giammarco, che nel 1968 è stata una dei tre protagonisti di *Orgia*, l'unica opera teatrale messa in scena da Pasolini. Dalla conversazione si evince per frammenti non solo l'atmosfera artistica ma anche quella politica e sociale del 68. L'ex attrice racconta le esperienze personali relative alla collaborazione professionale con Pasolini, alle circostanze in cui ha incontrato l'artista, al modo umile e delicato con cui svolgeva il suo lavoro. Descrive le dure circostanze nelle quali lavoravano gli attori, alludendo all'ostruzionismo dei dirigenti della RAI nei suoi confronti per aver lavorato con Pasolini. Al termine della conversazione, Nelide Giammarco richiama l'intervistatore per dirgli un clamoroso: «Ricordati che a Pier Paolo, del teatro, non gli importava nulla».

Concludendo, vorrei evidenziare il modo discreto ed espressivo, con il quale le poche immagini sono inserite fra i testi. È grande merito dei curatori aver armonizzato fra loro gli interventi, le trascrizioni, i frammenti delle interviste, i testi delle canzoni e delle poesie, restituendoci così un'immagine particolarmente viva di Pier Paolo Pasolini e Laura Betti, sia come artisti che come personaggi, nonché dell'epoca in cui sono vissuti e hanno lavorato. E questa vivacità, questa presenza viene rafforzata dalle confessioni e dalle memorie dei relatori, che rivelano la dinamica del rapporto che li ha legati ai protagonisti della rivista.