

Dopo un lontano ed emozionante *Calderon* di Pasolini, presentato negli anni Settanta al laboratorio teatrale di Prato, Luca Ronconi, direttore dello Stabile di Torino, ci riprova con il teatro irrapresentabile di PPP. A maggio, infatti, andranno in scena contemporaneamente ben tre testi dell'autore friulano, *Affabulazione*, *Calderon* e *Pilade* con gli allievi della Scuola di teatro da lui diretta. Ma oltre che *intrigato* dal teatro di Pasolini Ronconi è un attento lettore ed estimatore dei suoi romanzi e del suo cinema. Un'occasione, dunque, questo incontro, per ragionare con lui su di una presenza di cui si avverte l'assenza e intorno alla quale la pubblicazione di *Petrolio* (Einaudi) ha rinfocolato polemiche e riflessioni.

Ronconi, perché Pasolini oggi?

Perché Pasolini è ancora, e sempre, una scommessa. Per vedere e sperimentare se c'è ancora la possibilità – e quale – dell'efficacia, della tenuta scenica di questi testi. Per vedere che cosa è rimasto e che valore può ricoprire, oggi, quell'idea di teatro di parola, non scenico, che Pasolini aveva.

È la seconda volta che lei mette in scena dei testi di Pasolini: che cosa la attrae in questo autore?

Attrarre non è la parola giusta. Direi piuttosto che sono *incuriosito* da Pasolini. Mi incuriosisco, per esempio, alcuni luoghi ri-

correnti nella sua drammaturgia e non solo in quella, in *Pilade* in *Calderon* e in *Petrolio* – dunque in due testi teatrali e in un romanzo – ritroviamo lo stesso tema: la divisione in due di un personaggio, la proiezione di una metà in un'altra metà. *Calderon*, è la storia di qualcuno che, attraverso il sogno, si immagina di essere qualcun altro; *Pilade* e *Oreste* sono due aspetti della stessa persona. Quando Pasolini era vivo ho letto una sua primissima commedia, scritta quando ancora stava in Friuli, e mai pubblicata: il protagonista era un prete innamorato di una bambina che, in sogno, si trasformava in ragazzo. In *Petrolio*, poi, il nucleo narrativo è proprio lo sdoppiamento del protagonista in Carlo I e Carlo II: un Carlo che svolge un'attività pubblica e un Carlo che si trasforma in donna, anzi viene metaforizzato in donna dall'apparizione di un camion che porta dei giovani comunisti.

Secondo lei è molto forte la componente autobiografica nella scrittura di Pasolini?

In teatro l'autobiografia è pericolosa e quando la si rappresenta in forme convenzionalmente drammaturgiche è insopportabile. Nel caso di Pasolini questo non avviene. Nei suoi testi non ci sono personaggi autobiografici, ma piuttosto la rappresentazione di un'autobiografia. Come succede nei so-

gni, i suoi personaggi sono delle figure opposte che si immaginano al posto di altri. Se poi guardo ai primi romanzi – *Una vita violenta* e *Ragazzi di vita* – e guardo al loro realismo mi rendo conto subito che Pasolini non ha adottato lo stesso stile di teatro: sapeva benissimo che avrebbe finito con il fare dei bozzetti. Piuttosto il realismo dei suoi primi romanzi si rispecchia nei suoi primi film, il suo teatro nei film più tardi come *Uccellacci, uccellini*, *Salò-Sadè*, *Teorema*. Vedo come una cesura in tutto Pasolini: a un certo punto la sua spinta realistica si è conclusa e tutta la sua produzione – letteraria, cinematografica, teatrale – diventa più visionaria, più profetica, più delirante.

La visionarietà, la profezia, il delirio, dove possiamo rintracciarli?

Per chi ha la mia età Pasolini è un miscuglio abbastanza curioso ma anche comprensibile di questi tre momenti ai quali aggiungerei anche l'ossessione. Questa ossessione, quasi persecutoria, per Pasolini si incarnava nella storia che altri hanno vissuto in modo magari conflittuale, ma non ossessivo. Oggi concetti come rivoluzione, neocapitalismo, consumismo, per dei giovani di vent'anni, rischiano di essere solo parole. E questi giovani, che forse a PPP sarebbero sembrati un po' dei *mostri*, sono, da una parte il risultato e dall'al-

tra il superamento, di quelle profezie. Lavorando con degli attori agli inizi mi interessa proprio vedere se, attraverso la rappresentazione, è possibile il recupero di una memoria storica, di una passione civile, che non hanno o che, se l'hanno, è indirizzata verso altri fenomeni.

Quelle che lei chiama le ossessioni da dove nascevano?

Per esempio dal rapporto padre-figlio, individuo-potere, madre-figlio. I rapporti familiari sono sempre al centro della tematica pasoliniana. Quando, per esempio in *Pilade* si dice che noi avanziamo verso il passato perché il ventre di nostra madre è la nostra meta, non ci viene data un'immagine letteraria ma una fissazione dell'autore. Così, sovente, a Pasolini succede di essere interpretato e letto attraverso la sua agenda; se un autore è *maledetto*, tutta la sua opera lo sarà e, quindi, deve essere rappresentata con tutti i caratteri esteriori della maledizione. In realtà non per tutto Pasolini è così: nel suo teatro, per esempio, non c'è la stessa immediatezza affascinante che c'è, poniamo, in *Petrolio*. Ecco che allora uno degli obiettivi del mio lavoro di

regista è quello di restituire un Pasolini limpido, liberato dalla sua autobiografia, di restituire i temi di Pasolini, non il carattere dell'uomo.

Forse in teatro si è, per così dire, facilitati dal fatto che Pasolini scriveva i suoi testi in una lingua più alta di quella che usava per i suoi romanzi...

È vero. La lingua teatrale di Pasolini è letteraria, retorica, qualche volta dialettica. La prima cosa da fare, allora, è vedere, di volta in volta, quello che è, sapendo che non posso teatralizzarla secondo i modi consueti della verità e della verosimiglianza. Mi rendo anche conto che c'è una corrispondenza fra la parola scritta e il gesto dello scrivere e che devo ricostruire quella fisicità, quel rapporto fra mano che scrive e mente che anticipa, emozione che interviene, sospensione, ritorno indietro. Scopro così che nel gesto dello scrivere c'è un tempo teatrale, non narrativo. Recuperare quel tempo, quel tempo largo, è quello che mi interessa.

Si mette fra quelli che si sentono in qualche modo orfani di Pasolini?

Pasolini l'ho conosciuto al tempo

in cui mettevo in scena *Il candelai* di Giordano Bruno. Ninetto Davoli recitava con me, ma non credo che lui nutrisse una particolare simpatia nei confronti del mio lavoro. Perché, sostanzialmente (basta leggere il suo *Manifesto per un nuovo teatro*), il suo atteggiamento nei confronti delle esigenze del palcoscenico, della sua poetica, era supponente come del resto, succedeva e succede agli intellettuali e ai letterati italiani che guardano con un sostanziale disprezzo al teatro. Non mi sento orfano di Pasolini anche se gli riconosco una certa profeticità. Ma quando una profezia si è avverata non conta più, come non conta, non serve più, neppure il profeta. Quello che mi colpisce in Pasolini non è il martirio verso il quale è andato ma quello che gli ha dato la forza di fare questa profezia, di vedere il mondo in quel modo. L'importante però è come questa profezia sia ritornata su chi l'ha fatta, come chi l'ha fatta si sia lasciato distruggere dalla sua stessa profezia.

Da un'intervista di Maria Grazia Gregori a Luca Ronconi su L'Unità del 18 gennaio 1993

I framme
teranno
questa
tratti son
zten Wo
Kreuze (L
nostro F
versione
seph Hay
Questa n
1785/87 p
nerdì Sar