

Walter Siti

UNA SORPRESA IN CASA BRICHETTO

Il 6 novembre 1960 appare sul «Giorno» un testo di Pasolini intitolato *21 ottobre 1960*; il testo è il secondo d'una serie di quattro pezzi diaristici pubblicati a «botta calda», come indicano le date (escono infatti sul «Giorno» e su «Paese Sera» tra la metà di ottobre '60 e il gennaio '61, riferendosi ad avvenimenti dell'ottobre-novembre '60). Sollecitati all'inizio da un bisogno di «risarcimento narcisistico» per le difficoltà che incontra *Accattone* (a Fellini non sono piaciute le scene girate per prova, la Federiz non finanzia il film e Pasolini si sente «bocciato in regia»), i quattro pezzi si rivelano man mano a Pasolini stesso come documenti esemplari della propria «voracità esistenziale» – tant'è vero che annuncia a Garzanti di volerne fare il nucleo d'un «particolare volume di narrativa» che dovrebbe esser pronto per l'estate '61 e per cui ha già il titolo, *La rabbia* (poi *L'enormità della mia vita*).

Il progettato volume diaristico non si realizzerà, proprio *Accattone* assorbirà nella primavera del '61 le energie di Pasolini; a essere trasformati in libro saranno i meno impegnativi reportages dall'India. Restano i quattro pezzi (in totale circa settanta pagine), giocati sul contrappunto tra l'angoscia per un vuoto di fondo e la gioia (che ne risalta più preziosa) di paesaggi, incontri, flâneries. Nella seconda «puntata», quella intitolata *21 ottobre 1960*, Pasolini racconta, tra l'altro, una cena a casa di Bice Brichetto e una «sorpresa» a fine-cena, l'esibizione di Alfredo Bianchini:

Arriva Adriana, elegante, vivida di intelligenza e di ansietà.

Andiamo a cena da Nino, a via Borgognona: abbiamo tante cose da dirci, tutto un programma da stabilire, una tattica da tracciare: le parlo a lungo, ma come snervato, sfinito, e il mio tanto parlare è come per una sovraeccitazione che nemmeno i fagioli alla francovich e il baccalà con la polenta riesce a correggere. C'è come un eccesso di lucidità nella mia esposizione della

«Storia interiore», della sua possibile realizzazione, dei suoi possibili interpreti...

Finita la cena, lascio scegliere a Adriana: o al cinema o da Bice Brichetto, com'ero d'accordo con Bolognini. Tutti e due però avevamo già optato internamente per Bice, e, tutti e due un po' folli, per le ragioni diverse ma un po' convergenti che riguardano il nostro immediato futuro, raggiungiamo via Margutta.

A casa di Bice c'è un'aria di grande attesa: gli ospiti sembrano tanti ragazzini che stanno preparando al padre una sorpresa. È vero che sono tutti un po' ragazzini davvero, Piero Tosi, Franco Zeffirelli, e i loro amici, scenografi, costumisti, figli di industriali: eleganti e un po' crudeli, come si deve nel giro di Visconti, e insieme — appunto come lui — pateticamente timidi e ansiosi. Bice, che è una bambina, più di tutti, ha un sorriso di comprensione materna, a proposito della sorpresa: e riceve, col suo eroico «r» dell'ambiente bene milanese, i nuovi ospiti, dolcissima. La cena in piedi, non è ancora finita: i ragazzini sono ancora tutti, ghiottamente, attorno al tavolo, sospirando. Ma ecco in un angolo sul divano, Elsa Morante, con Mariolina.

Ma Elsa, non doveva essere a vedere «Rocco»? Che piacere; ci incontriamo quasi ogni giorno, e incontrarla mi dà un senso di festa, ogni volta come se fossimo reduci da lunghi viaggi. Noi non ci pensiamo, ma in fondo è sempre un miracolo rincontrarsi. Elsa è seduta sull'orlo del divano, eretta, fasciata di uno di quei suoi colori sottomarini: con gli occhi la cui miopia spande intorno alle pupille, alle palpebre e alla faccia burrascosa, uno strato di leggera foschia. Vedo che stasera è dolce, al di là del territorio dell'Angst: anche lei «quandoquidem dormitat»: un sonno leggero, aggressivo e lampeggiante, di gatto. Stasera non partirà con la lancia in resta, in groppa al suo cavallo matto. Perché, devo dire, quasi ogni sera, nell'arengo dell'ideologia letteraria, mi disarciona: anzi, non mi dà nemmeno il tempo di afferrare la lancia, di tirar giù la celata. Pum!, mi trovo subito sulla polvere, disarcionato, e lei là, sopra il nembo fumigante, tra le gualdrappe azzurre, violacee, tra i pennacchi spumosi, sopra il cavallo bretono, che mi guarda, ancora furente, con una prima ombra di sorriso che taglia di fendente la foschia violetta degli occhi. Questo nelle questioni di ideologia letteraria. Negli altri campi, mi lascia non solo cavalcare, ma volare sull'Ipogrifo.

Chiacchieriamo subito fitto delle nostre cose, che sono l'alone, l'eco, delle cose. Ma ecco che si avvicina Bolognini, venendo dal gruppo che affolla caciaroni il tavolo e, masticando ghiottamente (e con aria colpevole perché non deve ingrassare) mi borbotta qualcosa: «Una buona notizia!».

Io drizzo le orecchie, ma non aggiungo parola, per timore di rovinare questa improvvisa impennata di gioia dentro di me: non voglio sciupare una possibilità così fresca e fragrante... Qualcuno interrompe il nostro discorso... Bolognini si allontana un attimo, prende un'altra piccola cosa sul tavolo, e si riavvicina, lento, «Dicevi?» mi decido a chiedere. «Il tuo film quasi sicuramente lo farà Bini», mi dice semplicemente, inghiottendo il ghiotto bocconcino, calmo, caldo, convinto. È stato lui — il mio compagno di banco — a parlargli del materiale visto a casa mia, delle mie intenzioni, della poetica del film. E Bini pare partito. Mi tengo la speranza, il piacere dentro, torace nel torace, nervi nei nervi.

E così, con quel focolaio di gioia dentro, seguo la serata, nell'aria sempre più secca della notte che si fa alta. La sorpresa, che tanta agitazione aveva messo addosso agli ospiti, era Alfredo Bianchini, famoso in questo giro romano-fiorentino-lombardo. Grandaffare, ora, per spegnere le luci, per velare un piccolo riflettore da studio, ed ecco Bianchini che entra, vestito da signora del 1925, di nero.

Imita una intellettuale dell'epoca, fan di Pirandello, anzi, portatrice del nuovo verbo: che sarebbe totalmente felice di questo rapporto se non ci fosse su esso un'ombra: Marta Abba, la vera, la grande, l'ufficiale portatrice del messaggio. Così — umilmente, perché la grande è la Abba — la signora del '25 recita a un ristretto ed eletto pubblico una primizia pirandelliana, il monologo amaro-filosofico di Cia, il cui relativismo è condito dal dannunzianesimo liberty dei velami neri che avvolgono la ben nutrita signora, dai fianchi sodi e potenti: con due occhi incredibili, a forma di mezza luna, proprio quelli delle ragazze che ballavano il charleston.

Dopo la recita la signora si è lasciata intervistare cortesemente dal pubblico, radiosamente modesta, e ha offerto qualche aneddoto su Pirandello, sull'arte della recitazione, non perdendo magari l'occasione di recitare umilmente — lei, serva dei grandi messaggi — una poesia di Ada Negri, dal volume «Fatalità»: «Tu che amavi le gotiche navate...».

Finito il recital, Bianchini s'è andato a togliersi le gonne, ed è tornato, sodo e potente, a beccuzzare con fame un po' isterica gli avanzi squisiti della cena fredda, inghiottendo come con pena, e agitando le mani davanti alla faccia, quasi che l'improvviso appetito fosse una contrazione interiore.

Poi si è seduto, e ha cominciato a fare altre imitazioni: stupende. C'era un vecchio contadino toscano, stupido, retorico, di quelli che si incontravano negli scompartimenti di terza, tra le carte unte del pollo, che confidava ai presenti i suoi malanni con la faccia di Cecchi: si rassegnava a tutto — diceva — a non mangiare, a non fu-

mare: ma non a rinunciare alla donna, madonnabona! E qui giù lunghe storie becere e a dispetto, sugli amorazzi militari, in Abissinia, con le donne nere; e poi tutte le bianche, su e giù per l'Italia percorsa dalle carrozze degli accelerati... E c'era una nobildonna della provincia toscana, sordida, feroce, che, parlando con una faccia impressionante, immota come quella di Farinata, si grattava continuamente con le unghie il dorso di una mano, e, ripetendo quel gesto appena percettibile e ossesso, racconta la ricerca di un regalo per i suoi fattori, che sarà poi un cucchiaino placcato d'oro, con sopra, applicato apposta, lo stemma nobiliare della famiglia «perché ai fattori fa piacere avere la roba dei padroni»: racconto spento, a fior di labbra, agghiacciante, in cui quel mostro di freddezza sciorina senza il minimo pudore linguistico, a una a una, tutte le parole del gergo bene. Non riesco per un po' a togliermi di dosso quella faccia, con la bocca amara, e il naso che vi pende sopra scontento, e quel parlare sommesso e isterico, pieno di una istituzionale cattiveria.

Sono ormai le tre di notte. Presi da un sonno improvviso, cotti e screpolati dal sonno, ci congediamo.

Adriana è Adriana Asti. I fagioli alla francovich sono fagioli cosiddetti «zolfini», conditi con l'olio e accomodati su fette di pane arrostito. *Storia interiore* è il titolo intermedio di un testo teatrale composto da Pasolini nel '46 (s'intitolava allora *Il Cappellano*), sui tormenti etico-sessuali d'un religioso – proprio nell'autunno di crisi del 1960 ci aveva messo le mani e stava completamente riscrivendo il finale. Luciano Lucignani era interessato, per Gassman, ma Pasolini l'aveva promesso ad Adriana Asti, appunto. (Il testo fu poi messo in scena nell'aprile del '65, col titolo *Nel '46!*, dalla «Compagnia dei Non» di Sergio Graziani e Nando Gazzolo). Mariolina è Mariola Parise, la moglie di Goffredo. *Rocco* è ovviamente *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti, in programmazione a Roma in quei giorni. Cia è l'ignota di *Come tu mi vuoi* (c'è un lieve anacronismo, perché il testo pirandelliano è del '30 mentre la «signora» che lo recita come una primizia è «del '25»); il «monologo amaro-filosofico» è probabilmente il lungo discorso (non tecnicamente un monologo) che Cia fa a Bruno alla fine del secondo atto.

Bice Brichetto è una pittrice milanese che ha casa a Roma e che appartiene a una famiglia di alta borghesia industriale. A proposito del suo «eroico -r- dell'ambiente bene», Laura Betti si ricorda che una sera a cena, essendosi (lei Betti) lanciata in una descrizione del pomeriggio che aveva passato a cavallo (aveva deciso di riprendere a cavalcare e Pasolini l'aveva seguita, pur cavalcando

malissimo), e avendo la Morante cominciato a inveire contro quel passatempo frivolo e reazionario, la Brichetto interruppe per chiedere soavemente «scusa Lauva, ma, a staffa lunga o a staffa corta?». La stessa Morante dovette cedere alla risata generale.

Un'intima gioia fa da contesto, nella percezione di Pasolini, all'esibizione di Bianchini «en travesti». La gioia nasce, prima di tutto, da una causa esterna, cioè dalla soluzione felice della vicenda di *Accattone* – ma (forse sbaglio) c'è qualcosa di più. Di più sotterraneo e di meno occasionale. Quell'indiretto libero soprattutto mi fa sospettare, quel divertirsi ad assecondare con la scrittura il gioco del travestimento: «dopo la recita la signora si è lasciata intervistare cortesemente dal pubblico, radiosamente modesta...». Pasolini partecipa alla monelleria organizzata dai «ragazzini davvero», Tosi, Zeffirelli e gli altri. È come se si sgravasse da un peso, il peso del moralismo ideologico. La giovinezza purifica tutto, come la simpatia individuale. Sedotto dal clima di grazia leggera, dalla squisitezza della padrona di casa, dal talento di Bianchini, Pasolini festeggia inconsciamente dentro di sé una doppia liberazione: si libera dall'odio per la borghesia mettendosi in grado, per una volta, di descriverne senza astio le cerimonie, e si libera dall'odio per la propria omosessualità.

Serate così, nella Roma di quegli anni, non erano rare (alcuni dilettanti si dimostravano geniali: deliziose pare fossero, per esempio, le performance del costumista Danilo Donati) – Pasolini ci imparava la scioltezza, l'ironia, e ci dimenticava (per un attimo) la cupezza dei sensi di colpa. Era una sponda. L'altra erano i ragazzi di borgata, la notte.

Lui, che ha sempre mostrato fastidio per gli aspetti «istituzionali» del teatro, lasciava cadere le proprie difese quando si trovava in situazioni (come quella di quella sera a casa Brichetto) che lo mettevano in contatto direttamente con la corporalità d'un attore (i «fianchi sodi e potenti» della signora che coincidevano con Bianchini «sodo e potente» mentre spilluzzica, così vicino da poterlo toccare, i resti freddi della cena) – di solito non gli piace, o non lo interessa, la «tecnica» degli attori di teatro: ma lo affascinano il corpo di Julian Beck e quello del giovanissimo Jerry Malanga (della factory di Warhol), perché sono *segni dell'arte che appaiono indistinguibili dai segni della realtà*. Consumare il proprio corpo e la propria vita *come un segno*, ecco la suggestione enorme a cui il conformismo ben regolato degli attori (e degli «spazi» ufficiali) non fornisce che tenue alimento.

Rispondendo a un lettore di «Vie Nuove», nel marzo 1965, a proposito dell'italiano parlato dagli attori, Pasolini scrive:

Ma il vero attore (come il vero scrittore per l'analoga lingua media scritta) sente che si tratta di una lingua infrequentabile. Egli perciò, nei rari casi in cui questo avviene, si pone polemicamente di fronte a tale «mostruosa lingua media parlata»: e agisce o sopra o sotto di essa: sopra, attraverso una poeticizzazione cosciente e una sublimazione astratta (ma è questo un caso ipotetico: io non l'ho mai udito con le mie orecchie, supponiamo che un'operazione simile sia stata quella della Duse). Sotto: adottando i dialetti, le dissacrazioni sublinguistiche, oppure caricaturizzando la lingua media stessa. La recitazione in Italia non può dunque che essere espressionistica: e sostituire il «presente» dell'impossibile sincronia linguistica con lo spettatore, con una sorta di sincronia mimetica, ossia con la pura e semplice presenza mimica del suo corpo: da tale punto di partenza dato *per absurdum* o, se vogliamo, con una formula surrogante l'impossibile parola, si può partire per le rievocazioni espressionistiche o caricaturali: mai, comunque naturalistiche o «fatte sul serio». I nomi del teatro italiano, a parte il grandissimo Eduardo, e in genere dei dialettali classici, sono nomi di espressionisti di questo genere, ossia i nomi del teatro di cabaret: Stoppa stesso (malgrado il connubio artistico con la Morelli) è un attore con la «smorfia» del cabaret. L'ultimo caso interessante è quello della Betti: essa è, tra tali attori, probabilmente la più consapevole e compromessa.

Questo forse anche, istintivamente, lo diverte quella sera in Bianchini: che senza farla troppo noiosa, senza intellettualismi fuori luogo ma così, scherzando tra amici, Bianchini fa ciò che (a un livello più alto di coscienza) fanno gli scrittori espressionisti che contano – mette in gioco cioè, sputtanandole con l'intelligenza e con un filo di sofferenza frenata da selvaggio pudore, sia la lingua alta (la «rivale» di Marta Abba, Ada Negri...) sia quella «bassa» (la grettezza del toscano in bocca al vecchio contadino e alla nobildonna).

Alfredo Bianchini è nato a Firenze nel 1922. Ha studiato pittura all'Accademia d'arte di Firenze, e recitazione a Roma con Tatiana Pavlova. In possesso di una bella voce, da tenorino di grazia, i suoi esordi in teatro sono stati come cantante di musica da camera: Monteverdi, Scarlatti. Nel teatro di prosa è entrato all'inizio con piccole parti in cui poteva sfruttare le sue doti di cantante: è stato, per esempio, il maestro di musica in *Borghese gentiluomo* con la regia di De Lullo. Ha avuto una piccola parte di canto nel *Troilo e Cressida* famoso di Visconti, al giardino di Boboli nel '49, e come cavalier servente cantava alcune arie nelle *Morbino* di Goldoni, ancora di De Lullo. La sua prima vera parte importante, non più legata al canto, è stata quella di Ferdinando nella *Trilogia della villeggiatura* al Piccolo con la regia di Strehler, nel 1954. Da allora ha recitato con alcune delle maggio-

ri compagnie italiane e coi maggiori registi, da Baseggio a Zeffirelli, ma soprattutto con De Lullo e Valli. Era amicissimo di Paola Borboni e di Ave Ninchi. Ha fatto qualche partecina al cinema, per esempio nelle *Voci bianche* di Festa Campanile, per cui è stato anche il consulente musicale.

Ma una sua vena segreta e straordinaria, a sentire chi l'ha visto, per spirito e per verve era quella delle esibizioni «al femminile» (Paolo Poli, che commosso lo rievoca quando verso il '46-47 andavano insieme a recitare in alcuni palazzi nobiliari fiorentini, alla presenza di ufficiali alleati, lo riconosce «suo unico maestro»). Non erano propriamente, non sempre, esibizioni «en travesti»: a volte gli bastava un accessorio, un cappello, una borsetta, per trasformarsi in una signora del tutto credibile. I suoi «ritratti» erano un misto di buffoneria un po' frivola, di *humour noir* e di folgoranti notazioni sociologiche. Si ricorda il ritrattino della mamma d'un figlio omosessuale, che non è rimasto ignoto a Franca Valeri per un suo celebre *sketch*. Molto richiesti erano anche i «numeri» della nuora che vedeva la suocera spiacciarsi sull'asfalto e l'accusava di volersi sempre mettere in mostra, e quello della madre che faceva secca la figlioletta con un ceffone e perché il marito non se n'accorgesse la nascondeva nel bidone della spazzatura, senonché dal coperchio spuntavano i riccioletti biondi...

Su un registro meno satirico e più schiettamente parodico, pare fosse irresistibile Gertrude che racconta dal suo punto di vista l'*Amleto*, in vernacolo fiorentino. Accuratissime e pungenti anche le sue imitazioni (la Pavlova, la Ferrati, la Borboni) e le sue interpretazioni delle modelle di famosi pittori (le modelle di Picasso, una inquietante monna Lisa). Nei primi anni '50, prima che il genere diventasse di moda, cantava le canzoni folk, le canzoni della risaia e della filanda.

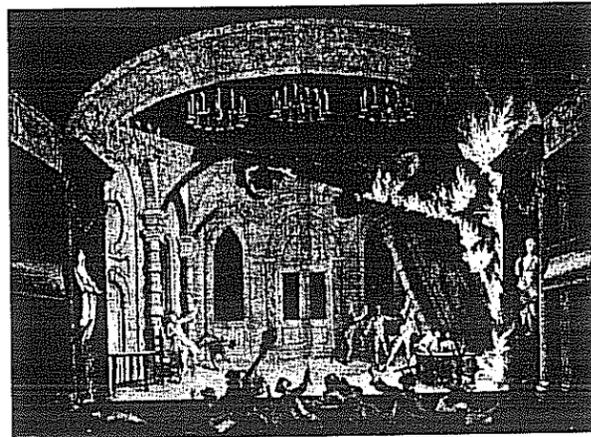
Come si diceva, questo repertorio Bianchini l'ha sempre riservato ad occasioni private, non l'ha mai mostrato in pubblico; per scarso senso dell'avventura dal punto di vista «commerciale, degli ingaggi, o forse gli è mancato il coraggio» di esibire un indizio così marcato di anomalia sessuale. Bianchini vive oggi, settantaseienne, a Pomino in provincia di Firenze, colpito da una gravissima forma di diabete. Del lato nascosto del suo talento d'interprete resta qualche cassetta pirata, fatta per divertimento dai tecnici della radio mentre andava a registrare cose di routine. Fa piacere che Pasolini, in un suo momento felice di leggerezza, abbia potuto documentare per iscritto il «fuoco» specifico di un attore che nei consueti repertori rischia d'essere confuso in un limbo generico e un po' anonimo di «eleganza» e di «raffinatezza».

TEATRI A FUOCO

Molte volte, nei quadri e nei romanzi, il teatro – come edificio e come situazione – sembra *entrare in vita* nel momento dell'incendio. Tant'è che esso – l'incendio – da un lato costituisce un ripetuto esempio della pericolosità morale degli spettacoli, il correlativo della loro condanna, della loro deleteria futilità; dall'altro è una variante dell'identificazione del teatro con il fuoco. Quest'ultima si manifesta vuoi nella quotidianità della lingua di lavoro («recitar con fuoco» ecc.); vuoi nella comune percezione (lo spettacolo per secoli lo si è visto attraverso la luce viva delle fiamme di ribalta); vuoi nell'amplificazione di certe pagine d'eccezione come il cap. XIX della prima parte del *David Copperfield*, in cui Dickens ricapitola un intero affascinante spettacolo al Covent Garden nel «teatro del fuoco» contemplato in un camino.

Così, quando un teatro brucia, è la cronaca d'una catastrofe, ma anche un'epifania. I pittori che raffigurano l'irrompere del fuoco sul palcoscenico o l'incendio che circonda l'edificio teatrale visto dall'esterno – l'incendio del Ringtheater di Vienna nel 1881 o quello dell'American Theatre a New York nel 1836; o il Théâtre du Marais a Parigi nel 1644 (l'incisore rappresentò l'attore Jodelet che fuggiva inseguito dalle fiamme); il Drottingholm di Stoccolma nel 1762 o lo Schouwburg ad Amsterdam nel 1772; l'Opéra a Parigi nel 1763 (dove Georg Kaiser ambienta *Der Brand im Opernhaus*) o l'Opéra-Comique nel 1887... ma bruciavano a centinaia, mediamente un teatro bruciava ogni trentina d'anni: l'incendio, in altre parole, era organico al rinnovarsi dell'architettura teatrale – i pittori che raffigurano il fuoco che prende il posto degli attori, non possono fare a meno di rappresentare attraverso di esso la forza più segreta e dirompente dell'arte teatrale. Ciò che i pittori suggeriscono, gli scrittori lo esplicitano: Goethe alla fine del libro V dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Charlotte Brontë nel cap. XXI-II di *Villette*, eccetera, fino all'immagine finale della Prefazione del *Théâtre et son double* di Antonin Artaud, che travalicando la lettera del testo s'è trasformata nell'emblema dell'attore non degradato come persona che fa cenni oltre le fiamme.

F. T.



2. Incendio del teatro Schouwburg ad Amsterdam nel 1772. Sede della Comédie olandese, il Teatro Schouwburg bruciò l'11 maggio 1772. La didascalia della stampa diceva: «La flamme éclate en fuit: d'effroi le sang se glace: qu'en un moment souvent la joye aux pleurs fait place!».

Richard Schechner
RASAESTHETICS

Pre-posizioni: teatralità ed estetica del rasa

In quale parte del corpo si situa la teatralità? Qual è il suo posto? Tradizionalmente, nel teatro occidentale, sono gli occhi il luogo di ciò che pertiene al teatrale. Le orecchie sono importanti, ma «vedere è credere». Etimologicamente, e nella pratica, teatro è il «luogo della/per la visione». Vedere implica una distanza; induce alla messa a fuoco, alla distinzione; incoraggia l'analisi o divisione in catene logiche; privilegia il significato, il tema, la narrazione. La scienza moderna si affida a strumenti di osservazione, a strumenti ottici: telescopi e microscopi. Sono le teorie che derivano da osservazioni fatte per mezzo di strumenti ottici a definire il continuum spazio-temporale. Dalle catene super-galattiche da una parte, all'infinitesimo molecolare e sub-atomico dall'altra, noi «conosciamo» l'universo «vedendolo». Conoscere=vedere; velocità=spazio; distanza=tempo; racconto=diacronia.

In altre tradizioni culturali, però, ci sono altri luoghi in cui si colloca ciò che pertiene al teatrale. Uno di questi luoghi, la bocca o, per meglio dire, l'insieme che va dal muso alla pancia alle budella, è il soggetto di questo mio scritto. L'insieme che va dal muso alla pancia alle budella è il luogo del «gusto», della «digestione» (conoscenza che non passa attraverso l'analisi, ma che avviene tramite «assorbimento»), e della «escrezione»: il processo somatico-neurologico di saggiare-assaggiare, ingerire, separare il nutrimento dai rifiuti, distribuire il nutrimento ed eliminare i rifiuti. Questo è il luogo dell'intimità, il luogo dove tutto si mescola, il dove dell'esperienza, della simultaneità, degli istinti, della reattività. Un buon pasto è un piacere; e anche una buona cacata.

1. La *Poetica* di Aristotele e il *Natyaśāstra*, manuale sanscrito di teatro di Bharata-muni, occupano posizioni parallele nelle drammaturgie europea e indiana (e per estensione, in tutte le