

Garella affronta Eschilo puntando sulla sceneggiatura cinematografica

Va in scena il film di Pasolini

di FRANCO CORDELLI

Nonostante Pasolini, *Edipo* di Nanni Garella è un bello spettacolo. Esso segna un culmine di bellezza, cioè di senso, nel lavoro che Garella da anni svolge nell'Arena del Sole con attori affetti da disturbi psichici. Garella sostiene esservi una sorta di paradossalità nel fatto che con attori simili si affronti proprio *l'Edipo*. Non solo: che lo si affronti al di fuori della lettura freudiana e, in genere, delle «incrostazioni della cultura borghese». La ragione per cui, affrontando *l'Edipo*, Garella non affronta Eschilo bensì Pasolini (la sceneggiatura del suo film del 1967) è che in Pasolini c'è, preliminarmente, l'idea della tragedia come idea mitologica e come idea di racconto pieno. Con Pasolini sappiamo come *Edipo* nasce, da dove viene; e, in un certo modo, sappiamo dove va (nell'indeterminato).

Ma, obietto, a che prezzo otteniamo un racconto «completo»? Lo dice, tanto per cambiare, lo stesso Pasolini: «Ho lasciato scatenarsi liberamente la tragedia, ma con ambiguità da parte mia: l'estetismo e l'umorismo che vi hanno presieduto, sono autentici e vergognosi, perché sono quelli tipici dell'intellettuale borghese, ma, insieme, autentici e reali perché sono quelli di uno che racconta cose da cui or-

mai è lontano». Poco prima, spiegando il suo film, Pasolini aveva bellicosamente dichiarato: «Sono un borghese, anzi un piccolo borghese, una merda, convinto che la sua puzza sia non solo un profumo ma l'unico possibile profumo del mondo». Come non vedere in questo stracciarsi le vesti la sovrabbondanza di psicologia, l'arbitrio, la volontà di tutto a sé anettere, la generalizzazione e quindi l'ideologia dell'uomo che vuole abbattere le ideologie e parlare niente altro che in nome della verità — come la parabola del suo *Edipo* attesta (a proposito della ricerca di verità, tale ricerca è il risultato cui, secondo l'autore, il personaggio perviene).

Per fortuna, Garella ha un passo più cauto, quindi più incisivo. Il testo, dalla sceneggiatura trapassato in film e dal film tornato a sceneggiatura, è ora predisposto per ancora una volta mutarsi, nella fattispecie in evento teatrale. Pur essendo a Pasolini fedele (è il suo, questo sì, paradossale merito), Garella lavora su tre elementi. Sullo spazio: l'Arena del Sole non ha più la platea; come continuazione, con tavole di legno, del palcoscenico, essa offre uno spazio amplissimo e, per la frequente

oscurità, indeterminato. Sull'immagine: i personaggi appaiono

disposti a occupare tale spazio secondo una modalità strategica, come nella *Flagellazione* di Piero della Francesca; ma, nello stesso tempo, costumi e luci ne fanno elementi di un immaginario tardo rinascimentale, se non manieristico. Sulle voci. Le voci dei non attori, semplici, dirette, attingono naturalmente, o ad essa alludono, alla sfera del primitivo, del pre-culturale — ove il mito risiede.

Da tutto ciò scaturisce il senso della scelta di Garella. Se coerenza vi è nel testo di Pasolini — per il quale quell'*Edipo* ha un valore altrettanto congruo, o coerente, di autobiografia, di resa esistenziale, di liberazione dalla «merda» che egli si crede, o che vuole far credere che sia, al pari di ogni altro — altrettanta coerenza vi è nel lavoro con quello specifico «materiale umano», di cui Garella dispone con felicità assoluta.

Con quei formidabili attori «ingenui», un *Edipo* eschileo, cioè freudiano, o borghese o quel che si vuole, davvero non avrebbe avuto che un mero senso pseudo-culturale, non già vitale, e (rammentando Artaud) perfino glorioso.

Edipo

di Pasolini/Garella

Arena del Sole di Bologna





Madre e figlio Un momento dello spettacolo messo in scena da Garella

