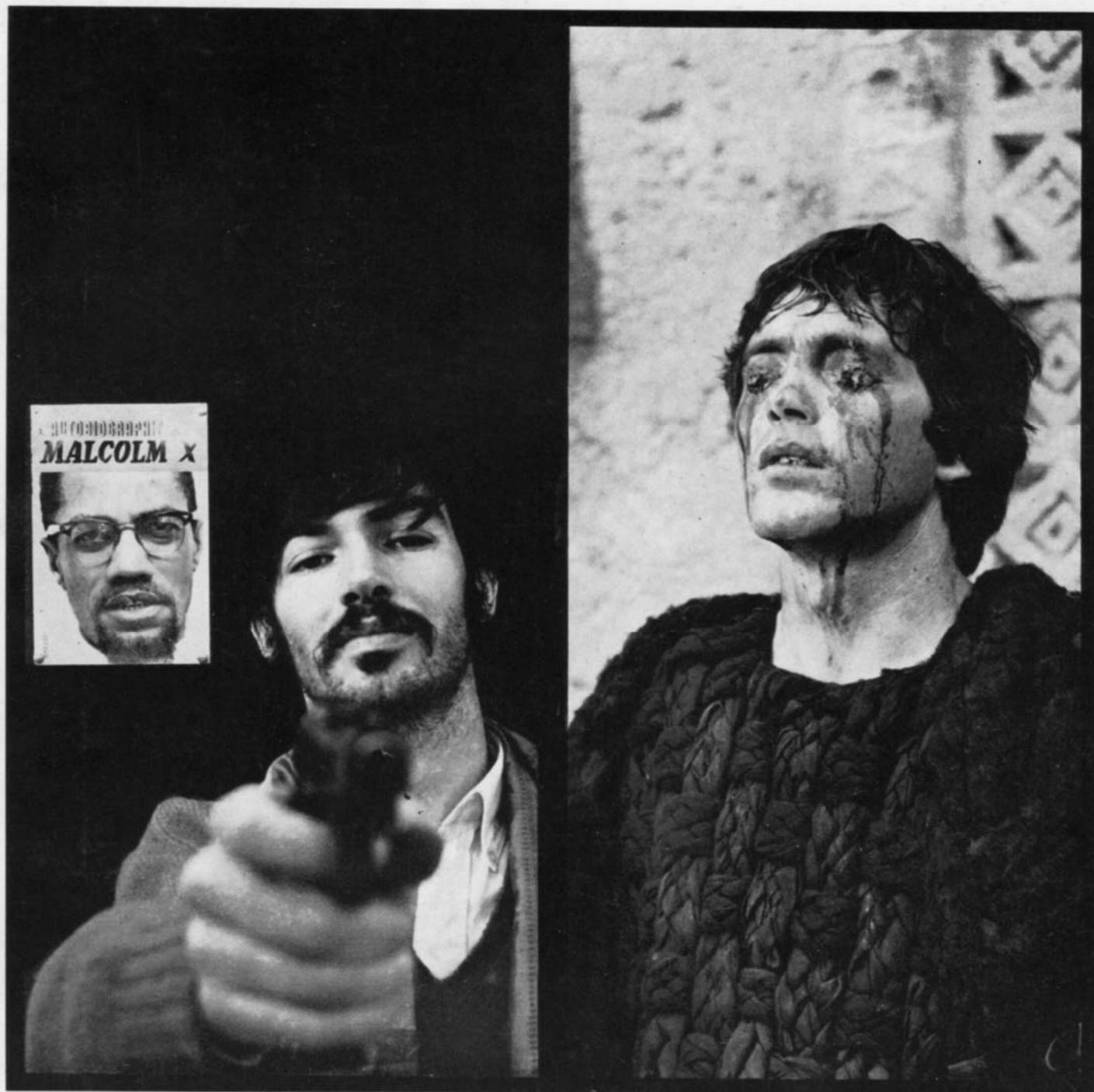


SIPARIO

"LA SIGNORA È DA BUTTARE" di Dario Fo



Venezia: Festival del cinema e della prosa
Il cartellone della stagione 1967-68

sostituiscono i personaggi — come invece accade spesso nei film di Visconti o di Antonioni — sono lì a servire i personaggi, anzi le loro parole.

Eppure lo stile del film sembra costruito su un rigore narrativo quasi viscontiano, fedelissimo cioè alla tradizione, anche se alla "grande tradizione". C'è insomma nella Cina è vicina fin troppa pulizia stilistica, ma nessuna tecnica di rottura, nessuna ricerca di mezzi estranei alla convenzione. E questo può anche stupire in un giovane autore noto per l'anticonformismo dei contenuti...

Secondo me certe divisioni sono pericolose: perché mettere da una parte tutti i registi con uno stile tradizionale e dall'altra tutti quelli con uno stile d'avanguardia? E' più giusto dire che ognuno ha un suo stile. Per me grandi rivoluzionari sono Bresson e Buñuel, per altri Godard. Del resto io sono convinto di aver usato soluzioni nuove anche sul piano della tecnica: le mie inquadrature, il mio montaggio non sono convenzionali. E poi

mi sono prefisso di usare la parola in modo inconsueto: per esempio c'è un certo tipo di cinema francese di presa diretta dove la parola conta molto, ma è un'altra cosa, tutta un'altra cosa. Nel mio film le parole servono soltanto per dire "certe cose", naturalmente in una prospettiva drammatica e con uno stile vicino alla tragicommedia. La prova che qui la parola non è usata nello stesso rapporto del cinema-verité è il fatto che io posso anche ricorrere al doppiaggio: mi dà fastidio, ma non ritengo possa compromettere un certo risultato; per Godard invece, e anche per Bresson, doppiare un film significa rovinarlo. Quello che non bisogna perdere di vista nella lettura della **Cina è vicina** è la mia ricerca della semplificazione, della correttezza: ho voluto che tutto fosse utile al racconto. Vista sotto questa luce la critica di "fin troppa pulizia" stilistica diventa solo positiva e la sciattezza di un certo tipo di avanguardia che se ne fa un'etichetta, diventa un vezzo abbastanza insopportabile.

quindi non posso spiegarlo molto; se fossi in grado di analizzarlo, sarei un filosofo o un filologo.

Che tipo di lavoro filologico ha svolto per la realizzazione di Edipo?

Nessuno. Sono stato guidato soltanto da un'idea: quando Sofocle scriveva le sue tragedie era lontano dal mito quanto lo siamo noi. Quindi il problema di una ricostruzione storica non si poneva neppure: la storia di Edipo è un fatto metastorico e, in questo caso, metastorico corrisponde a preistorico. Così, ad esempio nella ricerca dei costumi, io e Danilo Donati siamo partiti dallo slogan "stile: arcaico-arbitrario". E ci siamo basati sullo studio dei libri degli antichi costumi persiani e atzechi ma anche di quelli dell'Africa nera contemporanea, perché sono anch'essi strutturati mimicamente: tutti i costumi primitivi-barbarici si assomigliano. E per la stessa ragione ho ambientato la leggenda di Edipo sullo sfondo del Marocco, ho scelto cioè un'ambientazione non realistica. Del resto io detesto le ricostruzioni storico-ambientali magari fedeli fino alla pignoleria o grandiose, stile film di Hollywood: ho tagliato un'intera scena perché era stata girata in teatro di posa anziché in un ambiente "naturale," e ho girato di nuovo alcune decine di metri di pellicola perché nella scena che avevo impressionato appariva, sullo sfondo, un pezzetto di muro falso antico, un rudere ricostruito.

Quali problemi ha dovuto affrontare traducendo in un mezzo così diverso, e con diversa prospettiva attualizzata, la tragedia nata per il teatro?

Ho risolto subito le difficoltà perché la tragedia di Sofocle rappresenta soltanto un terzo del film e, soprattutto, non mi è sembrato difficile visualizzarla, perché contiene già in sé gli elementi di visualizzazione. Devo dire però che non ho mai visto **Edipo** in teatro (e questo forse mi è stato di aiuto, non ha creato in me confronti pregiudiziali).

Qual'è nel film la funzione precisa del coro rispetto alla tragedia greca?

Usando un mezzo di immagini in movimento, non potevo usare il coro fermo della tragedia: la sua staticità non si addice alla tecnica cinematografica. Il coro è però sostituito dalle immagini della città, della peste, delle sepolture, dai canti stessi. Per la stessa ragione ho tolto anche i senatori. Edipo e gli altri protagonisti sono personaggi che campeggiano, grandi e isolati, mentre il coro è anonimo (a differenza di quanto accadeva nel **Vangelo** in cui i personaggi minori erano importanti): sarebbe stato un errore creare dei volti.

Anche il paesaggio ha una funzione corale?

Sì, almeno nella seconda parte; nella prima parte il paesaggio, importantissimo, è continuamente presente come elemento estetizzante e fantastico.

Se anche i canti hanno la funzione di coro, quali criteri l'hanno guidata nella scelta della parte musicale?

Il nucleo centrale delle musiche è formato da antichi canti popolari rumeni: ho scelto proprio là il folclore musicale della Romania perché è il più irricognoscibile, il meno facilmente identificabile; ha elementi russi ma anche medio-orientali, balcanici ma an-

Pierpaolo Pasolini e l'autobiografia



Pierpaolo Pasolini, Silvana Mangano, Franco Citti

Perché ha scelto l'Edipo come soggetto del suo film?

Veramente nel periodo in cui ho deciso di fare l'**Edipo** stavo pensando a un altro film, **Teorema**. Il tema dell'incesto, presente anche in **Teorema** (ma solo alluso e sottinteso), mi ha riportato alla tragedia di Sofocle. Si può dire che le due sceneggiature sono nate insieme, ma per ragioni tecniche mi sono dedicato per prima cosa alla realizzazione dell'**Edipo**. Tuttavia già da tempo pensavo a questo film: se ne accantonavo il progetto e lo rimandavo è perché, più o meno inconsciamente, non mi sentivo maturo: ora sono più vecchio e più pervaso dal distacco delle cose e dalla loro bellezza e anche più disposto, proprio per questo, all'estetismo e a un certo umorismo.

E' esatto dire che si tratta di un film autobiografico? E l'autobiografia non è una costante della sua opera, che si riscontra perfino nel Vangelo?

Tutti i miei films, tranne **Accattone**, sono autobiografici, nel senso che trattano problemi miei. Ma certo il loro carattere autobiografico è più o meno inconscio e indiretto, mentre in **Edipo** è totale e coscientissimo. Chiunque

faccia un film su Edipo non può fare che un film autobiografico, perché comune a tutti i figli maschi è il complesso di Edipo. Il mio caso non fa eccezione: con questo film io racconto il mio complesso di Edipo, il bambino del prologo sono veramente io, il padre è soltanto mio padre che era appunto ufficiale di fanteria, la madre è la mia stessa madre. Io insomma rappresento la mia vita, naturalmente mitizzata, resa epica dalla leggenda di Edipo. Ma è importante notare che, pur essendo il più autobiografico di tutti i miei films, o forse proprio per questo, è quello più pervaso di obiettività e distacco, poiché è vero che io racconto un'esperienza personale, ma è un'esperienza conclusa e che non mi interessa più. O meglio, mi interessa in quanto elemento di riflessione, di conoscenza e contemplazione. Dentro di me non è più violenta né viva, non rappresenta né una lotta né un dramma. Mentre nei miei films precedenti io affrontavo problemi ancora fermentanti dentro di me, qui io tratto un soggetto che si è già allontanato da me. Voglio anzi sottolineare questo fatto: mi presento con questo film come uno che ha avuto un'allucinazione;

che arabi; si tratta insomma di uno stile composito — dovuto, credo, alla posizione geografica della Romania — che bene si adattava alla mia ricerca storica, o metastorica.

C'è un particolare significato nella sua scelta di interpretare un personaggio del coro?

In Marocco mi è stato molto difficile trovare le facce giuste, i personaggi, quindi la mia interpretazione è dovuta a "cause di forza maggiore". Ma non si tratta solo di questo: il messo che io interpreto dice le prime battute della vera tragedia di Sofocle nel mio film; la mia presenza ha dunque un po' il significato dell'autore che presenta l'altro autore. Io faccio gli onori di casa.

Perché è ricorso all'uso della didascalia?

Non sono didascalie, sono pensieri. Avrei potuto farli pronunciare da uno speaker, ma mi è sembrata una soluzione antipatica. Forse sono ricorso a questa forma di pensieri scritti anche per amore del vecchio cinema.

Mi sembra che l'unico cambiamento sostanziale del personaggio di Edipo nel film rispetto alla tragedia di Sofocle sia nell'ultima scena d'amore con Giocasta, l'incesto cosciente...

Ho aggiunto, è vero, l'esclamazione "Madre!" di Edipo prima dell'amplesso, rendendo inequivocabile la piena coscienza dell'incesto ma, secondo me, questa coscienza aleggia in tutta la tragedia; ed è inevitabile nell'evoluzione drammatica dei fatti anche se Sofocle è volutamente pieno di imprecisioni, perché la vita è un mosaico di imprecisioni.

Lei ha definito il suo film "un Edipo rivisto da Marx e da Freud". Chiara è l'influenza di Freud ci può dire invece qual'è esattamente il contributo di Marx alla sua lettura dell'Edipo?

Il contributo di Marx è implicito in tutto il film e interviene in modo diretto col flauto di Tiresia che rappresenta appunto la sublimazione: l'uomo che, chiuso nella sua solitudine, comprende gli altri. Infatti la sua qualità profetica in realtà è una qualità diagnostica e scientifica. Non per niente ho insistito sul primo incontro tra Edipo e Tiresia: Edipo vorrebbe essere Tiresia. E infatti, alla fine, quando gira per il mondo suonando il suo flauto, la sua è una scelta ideologica: decide di essere Tiresia per gli altri. Dapprima suona su una piazza di Bologna e il suo canto rappresenta quello di poeta decadente — che nessuno ascolta; poi interpreta un canto rivoluzionario russo davanti a una fabbrica di Milano: qui, appunto, è un piccolo borghese che passa attraverso una sublimazione di tipo marxista. Ma poi andrà a morire nel luogo dove ha visto per la prima volta sua madre, accompagnato dal tema musicale della madre: di fronte alla morte tutto cade.

Si può vedere nel suo film una parabola della vita politica in Italia (un figlio che uccide il padre fascista e così via...)?

Nel mio film non potevo ignorare i grandi problemi del nostro tempo e gli uomini che li hanno fissati e teorizzati, Freud e Marx, appunto; tuttavia qui si rappresenta il problema di un piccolo uomo moderno, senza nazionalità: avrei potuto girare a Bordeaux o a Brighton anziché a Sant'Angelo Lodi-

giano. Lo sfondo politico c'è ma è un altro, quello appunto a cui accennavo sopra. Si tratta di un ragazzino il quale si muove su un sottofondo politico — quello degli anni Trenta — che è come un'allucinazione e vive tutti i complessi tipici del suo ambiente. Quando diventa adulto, appunto, vuole essere Tiresia, ossia coscienza e conoscenza, per gli altri.

La ricerca psicoanalitica nel film vuole essere presente soltanto come un meccanismo — il meccanismo, appunto, della tecnica freudiana — oppure è di tipo più filosofico, implica la ricerca della verità e quindi assume un carattere gnoseologico?

Il meccanismo psicoanalitico è presente ma è sfruttato in senso inverso. Ho voluto, appunto, distaccarmene. Quanto al suo carattere gnoseologico, ho detto che il film è un'allucinazione, uno "stato onirico" e io credo che niente possa essere più gnoseologico di un sogno.

Qualcuno ha detto che il suo Edipo rappresenta un'adesione allo strutturalismo: è d'accordo?

Strutturalismo è una parola vuota; è come dire realtà. Del resto sarebbe incarico di uno strutturalista analizzare le strutture del mio film: non spetta a me.

Qual'è l'esatta funzione del Fato nel suo film? E in che senso si può parlare di religiosità?

Il Fato qui si identifica col Mito. Il senso di religiosità che c'è in **Edipo** è lo stesso che si riscontra in tutti i miei films è, cioè, il senso di innaturalità della natura, una forma di straniamento e di alienazione di cui soffriamo più o meno tutti. Più precisamente, in **Edipo**, al momento della sublimazione avviene la scelta storica, prima c'è la vita e il mistero, il senso della religiosità, appunto.

Si può dire che in Edipo c'è un'influenza del cinema giapponese, anche per l'importanza dell'elemento rituale?

Sì, per l'importanza dell'elemento rituale e anche per la violenza di certi duelli sempre però basati su una crudele ritualità. Del resto non ho mai nascosto che Mizoguchi è il regista da me più amato.

Mi pare si possano identificare diversi filoni nella sua opera di regista: quello realistico di Accattone e Mamma Roma, quello storico di Vangelo e Edipo e quello degli apologhi moderni come La ricotta, Uccellacci e uccellini, Le Streghe.

Mi sembra eccessivo parlare di filoni diversi: secondo me si tratta di varianti minime con un filo conduttore che è il realismo. Però è essenziale chiarire che per me la realtà è innaturale. Certe accuse di naturalismo da parte di certa avanguardia sono assurde e in malafede; la paura del naturale nasconde la paura della realtà. Quanto al filone storico che collegherebbe il **Vangelo** all'**Edipo**, devo dire che ho girato **Edipo** con animo molto diverso rispetto al **Vangelo**, con rabbia e violenza, più estetiche e sensuali però che religiose.

Ma il tipo di ricerca di linguaggio è lo stesso nel Vangelo e in Edipo?

Sì, certo. Si tratta di una ricerca non realistica. Per esempio, solo i personaggi più umili parlano con accento siciliano, per creare una differenziazione fra le diverse classi sociali. La

verità è nei canti popolari, non nella lingua, perché il mio è come un film girato all'estero e sfortunatamente doppiato.

Ma perché è ricorso al doppiaggio di attori come Franco Citti, Carmelo Bene, Julian Beck, dando ai protagonisti quella dizione impersonale e artificiale che lei combatte in teatro?

In tutti i miei films di ispirazione storica sono coinvolto in questo problema senza vie d'uscita: io non vorrei mai doppiare gli attori, il doppiaggio è sempre per me una cosa straziante, come d'altra parte l'uso di ogni elemento costruito e giustapposto, ma come accettare un Edipo che parla con accento romanesco? O un Tiresia con inflessioni americane? Così, cerco delle soluzioni che sono solo il "male minore," per esempio il doppiaggio con attori siciliani dall'accento più raffinato (come ho fatto con Julian Beck doppiato da Puglisi), per renderlo meno fastidioso.

Teorema è il prossimo film che girerà? E perché questo titolo?

Sì, vorrei iniziarlo subito, appena terminato di girare il breve episodio di **Vangelo 70** (ho scelto il passo del "Fico innocente"). Il titolo vuol dire questo: dato un problema quali sono le conseguenze? Nel caso in questione, data la presenza di Dio, come si comporta una famiglia borghese? Ed ecco il soggetto: la casa di un ricco industriale — forse di Milano, ma potrebbe essere anche di New York — riceve la visita di uno strano giovane che fa innamorare di sé tutti i componenti della famiglia e fa l'amore con tutti; quando se ne va la sua assenza è religiosa perché in realtà era Dio e ognuno nella ricerca di lui e nel dolore ha un suo diverso caso morale.

Ha già trovato il produttore e gli interpreti di Teorema?

Non sarà facile trovare un produttore perché il film non offre molte garanzie commerciali e inoltre può spaventare per il soggetto (che qualcuno può giudicare scandaloso). Bini sarebbe certo pronto a produrlo subito, ma proprio perché è il "mio" produttore, perché siamo amici, mi sento pieno di scrupoli verso di lui. Quanto agli attori, per l'interpretazione del padre, l'industriale, avrei pensato a Orson Welles; per il figlio a Jean-Pierre Léaud; ma la scelta più problematica, quella del visitatore, Dio, non è ancora stata fatta: come trovare un attore che gli corrisponda, ossia bello, ma di una bellezza tutta particolare, serena e forte, appunto "religiosa", "divina"?

Ha altri progetti?

Ci sono tre progetti che ormai incalzano in me con sempre maggiore urgenza. La storia di una famiglia indiana che muore di fame, che vorrei girare in modo del tutto documentaristico. Un **San Paolo**, ambientato in tempi moderni, ma con assoluta fedeltà ai testi sacri; l'interprete sarà forse Julian Beck, se però riuscirò a ringiovanirlo. E, infine, un **Orestide** girata nell'Africa di oggi, perché il passaggio dalla società selvaggia alla democrazia, ai nostri giorni avviene tra i popoli del terzo mondo; quindi tutti i simboli e i miti della Grecia antica diventeranno simboli della civiltà moderna (per esempio la dea Atena sarà rappresentata da un aeroplano in volo).