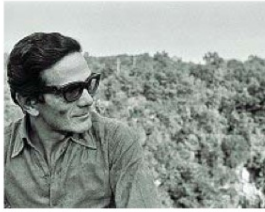


Maschere Intersezioni

«**I Turcs tal Friül**» è una tragedia del giovane **Pasolini** ispirata ai «**Persiani**» di Eschilo. È scritta in una lingua capace di restituire al palcoscenico la sua natura corporea e musicale (con termini antichi, come quello che significa rugiada e ha in sé il suono della rosa che sboccia). Il regista **Alessandro Serra** è venuto qui, sul Tagliamento e a Casarsa, per ascoltare i luoghi del poeta. E rimettere in scena, a Udine, a mezzo secolo dal terremoto, quel testo. A «la Lettura» consegna una riflessione sulla parola teatrale



Il poeta e la madre

A sinistra: un ritratto di Pier Paolo Pasolini (1922-1975) di Gideon Bachmann, fotografo, regista e amico del poeta, proveniente dagli Archivi di Cinemazero (Pordenone). Sotto: la lastra marmorea progettata dall'architetto Gino Valle della tomba di Susanna Colussi, madre di Pasolini, che riposa accanto a quella del figlio nel cimitero di Casarsa della Delizia



i
Le immagini
A destra: foglie depositate nella sabbia del fiume Tagliamento; sotto: il regista Alessandro Serra (Civitavecchia, Roma, 1973) registra i suoni del fiume. In basso, da sinistra: un fiorellino nato tra i ciottoli sulle rive del Tagliamento; la Chiesaetta di Versuta, dove Pasolini si rifugiò con la madre nel 1944 per sfuggire ai bombardamenti e fondò, nel 1945, l'Accademia di lingua furfana: un affresco raffigurante i turchi a cavallo; più in basso ancora: le finestre di un'abitazione affacciata sulla Chiesaetta



Si schiude la rosada

Il contadino che parla il suo dialetto è padrone di tutta la sua realtà (Pier Paolo Pasolini)

testo e fotografie di ALESSANDRO SERRA

La chiesa di Santa Croce (XV secolo) è il monumento di maggior pregio di Casarsa (Pordenone). Qui si trova la lapide votiva per lo scampato pericolo dell'invasione turca del 1499, da cui Pier Paolo Pasolini trasse lo spunto per scrivere l'opera in lingua friulana «**I Turcs tal Friül**» — e qui, il 6 novembre 1975, si tenne la cerimonia funebre del poeta, officiata da padre David Maria Turoldo. Composto nel 1944, il dramma, secondo alcuni critici, è un chiaro riferimento all'occupazione nazifascista. Emersa nel 1976, l'opera fu messa in scena come gesto di solidarietà verso le popolazioni colpite dal sisma del maggio di quell'anno. Alessandro Serra («**Macbett**», «**La tempesta**», «**Traglidia**») porta in prima assoluta a Udine, l'1 e 12 settembre al Teatro Nuovo Giovanni da Udine (e poi in tournée), una rilettura del dramma (produzione Cinemazero e CSS Teatro stabile di innovazione dei Friuli Venezia Giulia). In questa pagina il regista, che ha fotografato e registrato i suoni di questi luoghi, propone una riflessione sulla lingua e la parola. (la. za.)

smuta la parola in vibrazione sonora: un dentro che parla a un altro dentro, ha ripetuto fino allo sfinimento Carmelo Bene.

Eduardo era una macchina risonante: suonava la parola, il tempo che la precedeva e quello che la seguiva. Le sue pause erano pura *phonè*. Questa maestria è intranscendibile. Ciò che resta è il monumento funebre al copione: il testo. Senza Eduardo lo spettacolo viene a mancare, dice Carmelo Bene: *Quello che rimane è una noia mortale. Una cosa senza senso.*

Come leggere, appunto, le commedie di **Eduardo De Filippo**. I suoi testi non suonano più, Eduardo vive solo nel contagio.

Abbiamo assistito alla morte dei testi fonetici, frutto di magie musicali e gestuali di generazioni di attori e attrici che scolpivano geroglifici del corpo e della voce. Mi riferisco a quel teatro di gestualità e suoni incarnati da Petito, Viviani, Molière, Shakespeare e via via indietro, re all'opera di Aristofane: sublime trascrizione in versi di magie attoriali. Proprio nella sua *spargente letteratura*, scrisse Diego Lanza, «*mimesi di non remane improvvisazioni*. Perché l'arte è sempre un bagliore improvviso, altrimenti è illustrazione del pensiero (le famose idee del regista).

I Turcs tal Friül è una tragedia. Per scriverla il giovane Pasolini si rifugiò nella antica opera teatrale dell'Occidente: *I Persiani* di Eschilo. La compone in una lingua appresa da adulto, ascoltando i contadini, vocabolario alla mano. Non è un testo fonetico ma poetico e perciò, in qualche modo, musicale. Eppure le due opere sono separate da un abisso: questo abisso è il tempo.

Eschilo era un attore, regista, musicista,

coreografo. Disegnava lo spazio orchestrando le danze e determinando l'utilizzo delle macchine teatrali per gli effetti di apparizioni divine e svelamenti di cadaveri. Era un attore che scriveva, dirigeva e soprattutto recitava.

Pasolini indica un'ambientazione ma non edifica uno spazio e non determina la messa in scena. Non c'è spettacolo, non c'è musica, non c'è danza. **I Turcs tal Friül** è un'opera letteraria che imita il teatro ma nel farlo sprigiona un afflato poetico che pervade il lettore. Queste prodigiose mancanze rendono **I Turcs** opera ideale per una scrittura di scena che si attinga a partire dalla poesia: le parole sono pure e naturali; *rosada* si staglia su tutte. Significa rugiada, ma nel suono c'è una rosa che si schiude. La pronuncia e la realtà si distorcono in acqua.

Oggi tutti parliamo italiano, ma non quello fiorentino che fu il prescelto, né quello sublime di Colodi o di Manzoni (che pure giocava con i dialetti), ma un italiano che Pasolini definiva tecnologico: normalizzato dall'industria e dalla televisione.

L'italiano, diceva Ennio Flaiano, è una lingua parlata dai doppiatori. Nel teatro contemporaneo il rischio è recitare doppiando sé stessi al microfono. Dal momento in cui degrada la lingua, degrada anche il linguaggio. E così il teatro stesso somiglia sempre più alla televisione: ci sono tutti i generi, prudentemente adattati alla scena con ampio uso di radiomicrofoni (che spengono il corpo-voce degli attori) e videoproiezioni (che disattivano l'immaginazione dello spettatore).

Questa è la relazione invariabile tra lingua e linguaggio: se si spegne l'una, si spegne l'altro.

I dialetti sono lingue nate nel corpo sociale: il suono di una parola non significa la cosa ma è la cosa.

Le tradizioni teatrali italiane erano tutte dialettali. Eduardo stesso individuò i quattro filoni: veneto, siciliano, toscano e napoletano. Da questi sarebbe dovuto nascere il vero teatro italiano, fino a diventare un teatro in lingua. Nicola Chiaromonte era con lui: «*s'è perduta una tradizione e non se n'è guadagnata un'altra perché non è stato nessuno che ha provveduto a ricomporre i fili*. L'idea di Eduardo di introdurre nell' accademia il teatro dialettale sarebbe stata ottima.

La normalizzazione della lingua, la sua unificazione formale oltre alla scomparsa dei suoni, comporta la perdita della

maestria degli attori, la quale, ripetuto, si trasmette solo per trasmissione diretta e non è insegnabile in una scuola né trascrivibile su un libro.

Persino la lingua di Shakespeare fu uniforme e riconiata nelle trascrizioni. Molte parole fonetiche furono ridotte per esigenze editoriali a una sola, oppure modificate e appiattite, e così *shadowe* fu smorzato in un più debole *shadow* e la *musique* ridotta a *music*.

La lingua madre di Shakespeare non è l'inglese della Royal Shakespeare Company ma un amalgama sonoro più vicino al sassone che al francese normanno. Un parlare largo e musicale, come il greco dorico: le vocali erano più aperte (dunque più rumorose) e posteriori (con la lingua ritratta verso il velo palatino e la gola). Le consonanti più marcate: la erre di *father* ad esempio, che oggi si omette, veniva enfatizzata con una vibrazione, rendendo il suono più ruvido e sonoro, più simile, sotto questo aspetto, all'inglese americano moderno, all'irlandese o a certi dialetti del West Country inglese.

Di fatto Shakespeare scriveva in dialetto. L'autore italiano che più si avvicina a lui non è il Premio Nobel Pirandello, ma gli attori Ruzzante, Petto, Viviani. Con Eduardo purtroppo questa linea si è interrotta, fatale fu la televisione.

Forse questa è l'epoca in cui bisognerebbe compiere un atto eversivo: trasformare i testi in canovacci. E nel farlo tenere presente il gioco allucinoso della parola: canonico deriva da *canibus*. La stessa eversione estetica è possibile con la lingua italiana: quando l'attore intona, trascina e inventa poliritmi all'interno del senso delle parole, può avvicinarsi al corpo della lingua parlata e volgere la prosa in poesia. Risvegliare il corpo alla ricerca della voce istituzionale, del nostro verso animale. L'attore si, è un animale che fa i versi e che parla in versi il verso dell'animale, il verso della poesia.

La prosa segue il solco tracciato da altri, il verso torna sempre indietro, fino a sgretolare il significato in immagine sonora. Qui risiede il tesoro nascosto in Pasolini: la poesia, che in quanto tale sbotta dall'interno il linguaggio e lo riconduce alla potenza del dire. Rievocando il momento in cui, da bambini, non parlavamo ancora ma eravamo immersi nel suono. Quel dire in potenza che rimane in noi per tutta la vita: un grido trattenuto che attende di liberarsi in scena, ogni sera.

Gli attori, quando parlano l'italiano sul palcoscenico, parlano una lingua inesistente, morta. Il teatro dialettale l'ho sempre sceltio, e il teatro dialettale può diventare teatro di parola.

Nel suo più volte dichiarato odio per il teatro, Pasolini salvò solo Eduardo (e Carmelo Bene). Salvò il dialetto, ma non è detto che il dialetto possa salvare il teatro. Se lo si recita come si parla nel quotidiano, non si esce dal teatro vernacolare. Così come, se si recita nell'italiano atono della televisione, si rischia di trasformare il linguaggio teatrale in televisivo.

Le lingue fonetiche sono una risorsa preziosa per restituire al teatro la sua natura corporea e musicale. Non c'è nulla di ideologico o identitario: ogni dialetto possiede in potenza un tesoro musicale che si sprigiona a contatto con la scena in particolari drammaturgie. I grandi autori erano quasi sempre attori che scrivevano in scena utilizzando la lingua e i corpi come strumenti musicali. Ciò che resta, le parole scritte nel testo, non è che una traccia grafica utile a ricordare il suono. Un suono che però si può trasmettere solo per contagio diretto.

Carmelo Bene racconta che Eduardo incantava gli spettatori di Mosca non perché parlasse napoletano, come molti credono, ma perché neossava il napoletano. Questa è una faccenda d'attore: riconsegnare al suono i sensi intrappolati nelle parole.

La voce non è un'estensione del pensiero, la voce è il pensiero, lo soprannanza anzi, quando a cantare è l'anima, che tra-

