

Simona Cigliana

PASOLINI: UNA RICERCA IDENTITARIA TRA MITO E MODERNITÀ

*Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.*

(P. P. Pasolini, Poesie mondane,
in *Poesia in forma di rosa*)

E invece tutto torna indietro.
La più grande attrazione di ognuno di noi
È verso il passato,
perché è l'unica cosa
che noi conosciamo e amiamo veramente.
Tanto che confondiamo con esso la vita.

(P. P. Pasolini, *Pilade*)

*CENTAURO: Solo chi è mitico è realistico
e solo chi è realistico è mitico*

(P. P. Pasolini, *Medea*)

Pensatore e uomo contraddittorio, insieme a Fortini forse ultimo intellettuale militante che l'Italia moderna possa vantare, Pasolini è, per sua stessa ammissione, un'anima antica. Non soltanto per quella sorta di sua nostalgia regressiva verso un'Italia e verso un'intera civiltà destinate a scomparire sotto gli urti della modernità. Per Pasolini il rapporto con il passato fu, infatti, soprattutto uno strumento di lettura del presente: proprio nel confronto con l'universo arcaico del mito e della tragedia, egli trasse materia di riflessione e di elaborazione identitaria per sé e per il mondo contemporaneo, nel decennio cruciale della sua biografia e della sua opera. Riprendendo un interesse che si era già manifestato in gioventù, con le traduzioni dall'Eneide e da Plauto, con la traduzione di Saffo in friulano, in un intenso decennio che coincide con la scoperta delle potenzialità espressive del cinema e

del teatro, Pasolini avviò un serrato confronto con l'universo del mito classico, muovendo dai temi e dalle problematiche che esso esprime per giungere a misurarsi con la concezione del mondo e dell'uomo che sostanziano il mito greco.

Le opere imperniate sul mito occupano tutto il decennio più fecondo del poeta di Casarsa: dal 1960, anno in cui compare la traduzione dell'*Orestide* di Eschilo, realizzata su commissione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico per le rappresentazioni nel teatro di Siracusa, al 1970, anno in cui esce il film *Medea* (anche se prima di questa data si situano le traduzioni giovanili e, dopo, il progetto di una rilettura delle *Argonautiche* che avrebbe dovuto far parte del romanzo *Petrolio*, poi rimasto incompleto). Nel '66, in particolare, durante la convalescenza da una forma grave di ulcera, ispirato dai *Dialoghi* di Platone,¹ Pasolini compone la prima stesura di ben sei tragedie: *Calderòn*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile* (tre delle quali ampiamente debitrice alle fonti classiche), che saranno poi riviste e corrette tra il 1963 e il 1969 per la pubblicazione – ma la cui elaborazione si protrasse nel tempo sino all'ultimo anno di vita dello scrittore. Queste tragedie affrontano grandi temi: il legame tra vita e sogno (*Calderòn* e *Affabulazione*), il rapporto tra padri e figli (*Affabulazione* e *Porcile*), tra potere e sudditi (*Pilade*) e la stessa esperienza pasoliniana di poeta, di sacerdote dello stile, di intellettuale di fronte ai drammi della società.²

In questo periodo, tacciono poesia e narrativa, perché Pasolini sceglie di scrivere – e di scriversi – attraverso interposte persone, attraverso cioè personaggi che gli permetteranno nuovamente di comporre versi, in un momento in cui, per sua stessa ammissione, sentiva esaurita “la sua prima fase poetica”.³ Contemporaneamente, egli fissa le sue riflessioni sul genere drammatico nel *Manifesto per un nuovo teatro*,⁴ saggio in cui espone un progetto di riforma teatrale largamente debitore alle concezioni del dramma antico: il “nuovo teatro”

¹ Walter Siti e Silvia De Laude, *Note e notizie sui testi*, in P. P. Pasolini, *Teatro, Teatro*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp.1147 sgg. La retrodatazione è di Pasolini.

² Soprattutto in *Bestia da stile* e con particolare riferimento alla Primavera di Praga.

³ Lo ricorda Aurelio Roncaglia, nella Nota a *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*, Garzanti, Milano 1979; cfr. anche l'intervista concessa a Jean-Michel Gardair e pubblicata il 13 novembre 1971 sul *Corriere del Ticino*.

⁴ Pubblicato su *Nuovi Argomenti*, n. 9, gennaio-marzo 1968.

sarà essenzialmente un “teatro di parola”, in opposizione sia al teatro borghese della chiacchiera sia a quello puramente gestuale delle avanguardie —che ha soprattutto il torto di mancare di stile e di ricadere in una forma di accademica provocazione—; sarà un misto di “poesia letta ad alta voce”, e di “convenzione teatrale” ridotta al minimo⁵, in cui i versi si rinsanguinano di nuova vita nell’oralità, che fu all’origine della loro nascita, e la poesia ritrovi il suo primitivo senso di liturgia collettiva in un ambito rituale, sottratto all’abitudine di una fruizione passiva;⁶ sarà riservato infine a pochi *aristoi*, che dovranno farne poi partecipi i molti (“per intellettuali che saranno poi tramite per la classe operaia”).⁷

Solo un teatro siffatto, del tutto inattuale, concepito come celebrazione laica di un’assemblea civile convenuta a interrogarsi sui propri fondamenti ideologici e morali e plasmato sulle convenzioni di quello ateniese dell’età di Pericle, avrebbe potuto diventare veicolo di contenuti alti e tragici. Il teatro ricreato da Pasolini è dunque un teatro del *logos*, nel duplice senso di teatro della parola e di teatro della ragione: attraverso di esso, egli si propone di portare all’attenzione degli uomini di cultura quella trasformazione in corso nel mondo cui attribuisce, con profetico intuito, caratteri irreversibili e apocalittici — ma anche di scandagliare, ad argine e rimedio dei mali presenti e futuri, gli strati più arcaici della cultura occidentale, i livelli più profondi della psiche, le forme viscerali ed emotive della comunicazione non verbale, affabulandoli nella loro indomita forza di resistenza, nel loro strenuo persistere a dispetto di tutti i tentativi di razionalizzazione.

Nella stesura delle sue tragedie, Pasolini riprende sia numerose tematiche trattate dalla drammaturgia classica —il rapporto tra padri e figli (*Affabulazione* e *Porcile*), tra potere e sudditi (*Pilade*), la fatalità della passione, la bestialità che dorme nel profondo dell’uomo civilizzato— sia numerosi elementi formali e strutturali: la partizione, comprensiva di prologo e di epilogo; gli stasimi e gli episodi; le unità di tempo luogo e azione; l’andamento dialogico, fedele all’oscillazione dei registri linguistici come nella tragedia attica; e l’enfasi posta sulla

⁵ *Intervista al quotidiano milanese, Il giorno*, 1° dicembre 1968.

⁶ Ricordiamo che Pasolini stesso, già nel 68, assieme a pochi altri, ebbe modo di leggere personalmente le sue poesie in pubblico, anche a teatro.

⁷ *Manifesto per un nuovo teatro*, op. cit.

presenza scenica degli attori, che divengono testimoni e garanti della “verità” e “sostanzialità” di ciò che il dramma porta sulla scena, secondo una modalità che, nell’ottica di Pasolini, è capace di riscattare, con la creaturalità dei corpi, l’artificiosità della lingua e la convenzionalità della parola –che sono sue preoccupazioni costanti– ed è contemporaneamente in grado di mettere a nudo i legami profondi che collegano il presente storico con il passato mitico e ancestrale.

È però nel cinema che il regista di Casarsa scoprirà lo strumento più efficace per dare dimensione esemplare alle sue riflessioni sul mito: le potenzialità visionarie dello strumento cinematografico –che gli appare come una continuazione e un “perfezionamento” dello strumento letterario, come “la lingua scritta della realtà”⁸– contribuiranno a rafforzare l’evidenza della dimensione arcaica e “mitizzante” della sua espressività e gli consentiranno di ridurre drasticamente il ruolo del linguaggio per accentuare un singolare iconismo simbolico, che punta direttamente all’energia dell’immagine, alla forza epifanica delle cose e dei personaggi, alla poetica del silenzio sacrale, del gesto fatico e rituale.

I miti sui quali Pasolini lavorò, a più riprese e in diverse occasioni, corrispondono alle opere più celebri dei maggiori tragici greci: l’*Orestea* di Eschilo, che il poeta tradusse nel 1970, e alla quale si ispirò per *Pilade* (ideale continuazione della tragedia eschilea) e per il film-documentario *Appunti per un’Orestide africana*; l’*Edipo re* del ‘67 che riprende il testo di Sofocle e che, in certa misura, è anche alla base di *Affabulazione* e di *Porcile*; mentre *Medea* è liberamente ricalcato sulla tragedia di Euripide. Sugli assi tematici di questi autori, che lo attraggono in forza di un interesse umano e personale, Pasolini innesta questioni più moderne, rileggendoli attraverso il filtro della psicanalisi e dell’antropologia e rielaborandoli alla luce della propria sensibilità e delle proprie convinzioni politiche. Prima di realizzare i suoi film, inoltre, il regista si documenterà coscienziosamente sugli autori che compaiono in quegli anni nella serie viola delle edizioni Einaudi: gli storici delle religioni Mircea Eliade, Karol Kerényi (i suoi testi sulla mitologia e i suoi carteggi con Thomas Mann), gli antropologi Lévy-Bruhl e Malinowski – e anche il Lévi-Strauss di *Pensiero selvaggio*⁹ che legge con enorme interesse, insieme ai libri di Ernesto De Martino, che lo appassionano per l’attenzione alla vita delle classi subalterne.

⁸ Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1981, p. 229.

⁹ C. Lévi-Strauss, *Pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964 (tr. it. di Paolo Caruso).

Importanti sono i lunghi colloqui preparatori alle sceneggiature con Angelo Brelich, storico delle religioni e antropologo ungherese allora docente alla Sapienza di Roma.¹⁰

Diciamo subito che mentre le riappropriazioni novecentesche del mito – da Hofmannsthal a Cocteau, da Anouilh a Savinio, da Tennessee Williams a Testori, da Gide a O' Neill – sono molto libere, talvolta quasi pretestuose, e intervengono sul mito sia spostandone l'ambientazione per creare effetti di anacronismo, sia operando con le armi della parodia per creare effetti di allontanamento ironico, il rapporto che Pasolini instaura le fonti greche è sostanzialmente rispettoso, anche se ben lontano da ogni forma di idealizzazione estetica e mediato dalla lettura di Nietzsche e di Freud.¹¹ Il suo intento è infatti quello di operare sulla fabula mitologica e sulle sue dinamiche in funzione conoscitiva, utilizzandone le rivelazioni per un percorso di ricerca personale e traendone nel contempo materia per una riflessione antropologica e politica applicata alla contemporaneità, in un continuo trascorrere “dalla storia del corpo al corpo della Storia”,¹² nella sua particolare ottica sempre attenta a non separare le ragioni dello stile da quelle della realtà individuale e sociale. Ciò che Pasolini opera, è una costante contaminazione di piani diversi: dalle motivazioni personali ai moventi della storia, dalle ragioni storiche alle pulsioni che percorrono la sua scandalosa biografia di uomo e di scrittore.

Nonostante collochi le sue rivisitazioni in una dimensione anteriore alla classicità, Pasolini, conformemente al suo genio anticonformista e polemico, ci restituisce inoltre, della Grecia, un'immagine primitiva, barbarica, antiletteraria: depurata, come quella di Eric Dodds,¹³ da ogni incrostazione idealistica e winckelmaniana, domi-

¹⁰ Secondo la testimonianza di B. Zannini Quirini, in *Medea: l'eroe greco, il personaggio euripideo, la creazione pasoliniana*, in *Lezioni su Pasolini*, a c. di T. De Mauro e F. Ferri, Edizioni Sestante, Ripatrasone (AP) 1997, p. 374. Ma ne fanno fede anche svariati documenti conservati presso il Fondo P. P. Pasolini.

¹¹ Scrisse Pasolini che la lettura di Freud fu “atto fondamentale della mia cultura e della mia vita” (in *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, *Il Giorno*, 6-11-1963, poi in P. P. Pasolini, *Il portico della morte*, a.c. di C. Segre, Associazione Fondo P. P. Pasolini, Roma 1988).

¹² Così N. Borsellino, in *Su Affabulazione e il Teatro di Parola*, in *Lezioni su Pasolini*, op. cit., p. 119.

¹³ Dodds, E. R., *I Greci e l'irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze 1959.

nata dalle pulsioni irrazionali e dai demoni della passione, in cui egli immagina di ritrovare quello stato aurorale e innocente della coscienza, quello stato d'essere potenziale, "prima della storia", che intravede nel suo Friuli contadino e che è alla base della sua idealizzazione dei "ragazzi di vita" delle borgate romane. Lo dirà poi apertamente: "La parola «barbarico» – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più [...]. È semplicemente l'espressione di un rifiuto, dell'angoscia davanti all'autentica decadenza generata dal binomio Ragione-Pragma, divinità bifronte della borghesia".¹⁴ La sua ricostruzione si situa, dal punto di vista filologico, in pieno paradosso, poiché presso i Greci, era considerato "barbaro" tutto ciò che greco non era, ma riesce a fornire una visione persuasiva e potente del mito e della società in seno alla quale esso potrebbe essere stato concepito: una società colta nel suo trapasso epocale: da agglomerato governato dalle forze del sacro, del sogno e dell'eros – immune dalle "malattie" del progresso e della civiltà –, a organismo civile, rispondente a norme codificate e cogenti.

Questa visione dell'antico, si colloca, dunque, nel cuore stesso del conflitto vissuto in prima persona dal Pasolini storico, dilaniato dallo scandalo del "contraddirsi", conteso tra le ragioni illuminate della razionalità e quelle, oscure, delle "buie viscere",¹⁵ attratto dalle dimensioni ultrarazionali, dalle tematiche del religioso e del sacro. È una opposizione bipolare, oppositiva, che, sia pure in modo non sistematico, agisce in tutta l'opera e in tutto il pensiero di Pasolini e in cui il mito di Edipo (che Pasolini, lo ricordiamo, affronta anche in due testi teatrali, *Affabulazione* e *Porcile*) gioca un ruolo molto importante, sia a fini identitari che gnoseologici e politici – anche a prescindere da troppo facili inferenze biografiche legate all'omosessualità (punto sul quale l'autore stesso tornò a più riprese, nelle interviste di quegli anni, per escludere troppo facili parallelismi). Da una parte, la sfera razionale e normativa del mondo civilizzato, oppressivo e urbanizzato: il detestato mondo "paterno", borghese, capitalistico, giudicante e punitivo, il Dio autoritario e severo di Mosè e delle gerarchie ecclesiastiche; dall'altra, il mondo amato della madre (verso la quale il trasporto amoroso ha, in questo film, come in *Mamma Roma* o nel

¹⁴ P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a c. di J. Duflot, Roma 1993², p. 120.

¹⁵ Cfr. *Le ceneri di Gramsci*, IV, in *Le ceneri di Gramsci*; ora in *Tutte le poesie*, a c. di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, 2 voll.; I, p. 820.

Vangelo secondo Matteo, un peso considerevole), cui si lega tutta la sfera emotiva, prerazionale, prelinguistica, corporea: il mondo degli oppressi, del Friuli, del Terzo Mondo, del Cristo offeso, dei ragazzi di periferia, dell'eros potente e trasgressivo e del suo stesso Edipo.

Del resto, Pasolini stesso dichiarò che con *Edipo re* aveva in mente di presentare una sorta di autobiografia completamente metaforica e quindi mitizzata. Di questo rapporto ambiguo tra biografia e mito, è indicativo è il capovolgimento, di chiaro significato biografico, che egli opera per l'*Edipo re* rispetto alla fonte greca. La tragedia di Sofocle inizia infatti *in medias res*, nel momento in cui Edipo, già divenuto re e sposo di Giocasta, si impegna, di fronte al popolo e a Creonte, a scoprire e punire l'autore dell'assassino di Laio: l'intreccio risulta così impostato come un'indagine indiziaria su fatti precedenti, tanto che la tragedia sofoclea è stata spesso considerata un nobile prototipo del "genere" giallo o poliziesco. Tutto il Novecento, nelle sue numerose interpretazioni di Edipo, ha mostrato una particolare predilezione per questa struttura, ravvisando con Freud,¹⁶ nel procedimento a ritroso, un antecedente della terapia psicanalitica. Pasolini rimonta invece la vicenda secondo la linearità cronologica di una biografia, dalla nascita alla morte, con l'intento di enfatizzare i momenti del parricidio e dell'incesto. In questo modo, però, il primo colpevole appare Laio, che si macchia delle colpe di non obbedire all'oracolo, di generare e di ordinare l'uccisione del neonato; colpe aggravate dall'invidia e dalla rivalità nei confronti del figlio, a loro volta ben espresse dall'espedito metafilmico di un cartello che rivela, nel prologo, i pensieri aggressivi del padre ("Tu sei qui per prendere il mio posto nel mondo, ricacciarmi nel nulla e rubarmi tutto quello che ho").

Al "complesso di Laio", dinamica psichica che diverrà oggetto di studi specifici solo a partire dal 1975 – e che Pasolini invece riconosce, riconoscendosi pure in essa¹⁷ – il poeta fa risalire un'alta percentuale di responsabilità nel conflittuale rapporto tra le generazioni, rapporto

¹⁶ S. Freud, *Vorlesungen zur Eonführung in die Psychoanalyse*. (tr. it.: *Introduzione allo studio della psicanalisi*, in *Opere*, Boringhieri, Torino 1976-80, 12 voll.; vol. VIII).

¹⁷ Pasolini svilupperà particolarmente il tema del "complesso di Laio" in *Affabulazione*: "Eccolo questo qui, il figlio, che un po' alla volta prenderà il tuo posto nel mondo. Sì, ti caccerà dal mondo e prenderà il tuo posto. Ti ammazzerà. Egli è qui per questo. La prima cosa che ti ruberà è la tua sposa, la tua dolce sposa che credi tutta per te. E invece c'è l'amore di questo qui per lei; e lei, già lo sai, lo ricambia, ti tradisce. Per amore di sua madre, questo qui ammazzerà suo padre".

che egli vede dipanarsi sotto l'ombra della morte, poiché sono i padri che scatenano le guerre in cui i giovani sono chiamati a combattere –mentre la pulsione parricida dei figli si esprime nella tensione rivoluzionaria,¹⁸ cosa di cui, appunto, gli sembrò di scorgere chiara conferma negli avvenimenti collegati alle rivolte studentesche di quegli anni, nel corso delle quali, come è noto, egli si schierò piuttosto dalla parte dei padri.

L'eroe che Sofocle dipinge come un intellettuale, incarnazione della volontà di sapere, (non era stato Edipo a risolvere l'enigma della Sfinge?) si trasforma inoltre in Pasolini in un personaggio dalla psicologia semplice, dominato dalla violenza di forze inconse, la cui sventura è legata alla tragicità della condizione umana, che da una parte lo condanna ad essere in balia del destino e dall'altra lo *obbliga* a superare uno stato di ignoranza che poi rimpiangerà amaramente. Pasolini, inoltre, sottolinea l'atrocità del mito che è contenuto nel mito: quello del destino, per opera del quale Edipo-Pasolini viene punito benché innocente, poiché condannato ad inverare una sorte assegnatagli prima che venisse al mondo: come attesta, nella sceneggiatura, anche il fatto che, dopo il responso nefasto della Pizia, incerto se tornare a Corinto o proseguire per Tebe, Edipo ottenga, dalla monetina che ha lanciato in aria per decidere, l'indicazione di andare a Tebe e non a Corinto; come testimonia, nel film, il fatto che l'eroe, ad ogni bivio, finisca sempre sul sentiero che porta a Tebe, benché, in preda alla disperazione (“Che farò della mia vita?”), scelga sempre a caso quale strada intraprendere. Lo stesso dramma del parricidio – e dell'inimicizia padre-figlio – appare fin dalla sceneggiatura come una necessità connaturata, come un rituale primigenio cui non ci si può sottrarre, legato all'appartenenza alle categorie astratte di padre e di figlio: incontratisi sulla strada per Tebe “il padre di Edipo e Edipo si guardano a lungo, ognuno aspettando di vedere cosa farà l'altro. Un profondo odio, irragionevole, sfigura subito i loro lineamenti: qualcosa di disumano e di isterico”.¹⁹

¹⁸ Lo nota, in *Affabulazione*, uno strano personaggio, la Negromante, chiamata a dipanare i fili del groviglio nel quale il Padre si trova irretito. Ella sottolinea anche che gli autori maggiori della psicanalisi poco si sono occupati dei padri, soprattutto per quel che riguarda i loro rapporti con i figli maschi, “con la pretesa che si tratti soltanto /di un rapporto di rivalsa o di rivalità”.

¹⁹ *Edipo re*, Garzanti, Milano, 1967; poi in P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, *Edipo re*, *Medea*, Garzanti, Milano 1991², p. 392.

L'Edipo di Pasolini è però dominato dal desiderio di non sapere, di non voler conoscere il proprio destino e di ignorare le proprie pulsioni; invano la sfinge lo ammonisce: "C'è un enigma dentro di te. L'abisso verso cui mi spingi è dentro di te. È inutile, è inutile".²⁰ Nel film, numerose inquadrature ce lo mostrano mentre si chiude gli occhi, quasi a negarsi la vista della verità, e mentre cammina in un panorama desertico, allucinato, metafora della cecità a cui lo porterà nel finale la propria volontaria ignoranza. Cecità che è altrettanto allusiva, in quanto, come già Sofocle lasciava intendere e come Pasolini sottolinea, conoscere non significa affatto comprendere: l'origine e il perché delle cose continuano a restare inaccessibili al nostro intendimento.

Ad ampliare il discorso, rapportandolo ad un piano gnoseologico e ontologico, provvede poi la cornice, ambientata negli anni del Fascismo. Il prologo, in particolare, anche se introdotto da un cartello con la scritta "Tebe", utilizza ampiamente immagini tratte dalle esperienze infantili dell'autore, girate con grandangolari deformanti che proiettano lo spettatore su un piano onirico. Proprio grazie a questo espediente decontestualizzante, Pasolini riesce a rappresentare il ritorno del rimosso, ovvero a descrivere il mito come deposito psichico primordiale di una psicologia moderna, come il sogno di un bambino che ha i suoi stessi ricordi e il suo stesso vissuto: in sostanza a mostrare se stesso come un rappresentante dell'intera umanità.

In tutto il film, le forze della predestinazione e del sesso – con tutte le sue implicazioni generazionali, con la sua incoercibile energia, con le sue ragioni oscure che pure entrano come dinamiche potenti nella storia, individuale e collettiva – si manifestano come entità irriducibili, che sfuggono alla volontà: pure manifestazione del mistero che assedia la vita umana, e *proprio per questo* attinenti alla sfera del religioso e del sacro, antagoniste della ragione e, perciò, all'origine di ogni tragedia. È opportuno del resto ricordare che il religioso e il sacro – dimensioni ultrarazionali, appartenenti ad un substrato psichico che sfugge al controllo della ragione – si rivelano spesso in Pasolini, in molti momenti della sua opera, nelle forme oltraggiose del sesso e della sfida ai tabù sessuali e familiari. Lui stesso ne confesserà le ragioni, in qualche modo dettate, anch'esse, "dal desiderio edipico

²⁰ Ibidem.

di violare i codici, di infrangere le distinzioni”.²¹ Egli definisce “la sua filosofia” come “un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà”.²²

Religioso in quanto si fonda in qualche modo, per analogia, su una sorta di immenso feticismo sessuale. Il mondo non sembra essere, per me, che un insieme di padri e di madri, verso cui ho un trasporto totale, fatto di rispetto venerante e di bisogno di violare tale rispetto venerante attraverso dissacrazioni anche violente e scandalose.²³

Con tale sfera di forze imperscrutabili e sacre, fluenti da un impulso libidico profondo, ha a che fare anche Medea, personaggio che, nella tradizione greca, appartiene interamente a quel mondo caotico, sovvertito, numinoso, che è all’origine del mito.

Che cosa spinse Pasolini a misurarsi con un personaggio tanto estraneo al sentire e all’esperienza contemporanei e, apparentemente, così lontano anche dai suoi “temi conduttori”?

Innanzitutto, io credo, ancora una volta, una proiezione di ordine intimo e personale. Medea ha impresse, nel fisico e nel temperamento, le stimmate di una eccezionalità fuori dalla norma e dal tempo, che sfugge alla logica ed al giudizio comuni. Pasolini vede in lei una campionessa della dismisura e dunque della sfida sociale. Riprendendo alcuni tratti della protagonista di Euripide (l’accenno alla *sophìa*, alla arcana sapienza; quello al “letto insaziato”), in forza della vocazione all’eccesso – eccesso passionale, intellettuale e, come vedremo, di autonomia rispetto al contesto – il regista fa della figlia di Eete una epitome della *diversità*, e *di conseguenza* una perseguitata. Al tempo stesso, egli ridisegna la *Medea ferox* della tragedia antica, codificata da Orazio,²⁴ vale a dire quella tipizzazione efferata che persino la versione “innocentista” della *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro conserva,²⁵ per descrivere la sua eroina come una donna incompresa, tradita, perseguitata e ingiustamente spogliata dei suoi diritti

²¹ M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1996, p. 5.

²² Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, op. cit., p. 229.

²³ Ibidem.

²⁴ Cfr. Hor., *Ars poetica* 123.

²⁵ Nella *Lunga notte di Medea* di Alvaro, la maga colchica uccide i figli per sottrarli al linciaggio. Ciò non toglie che la sua fama di efferatezza la segua sempre e in tutte le condizioni gli atti.

dal potere costituito. Trapiantata a Corinto dalla lontana e selvaggia Colchide,²⁶ sapiente e maga, dunque detentrica di conoscenze considerate antisociali e soprattutto guardate con sospetto in una donna; recalcitrante di fronte al sapere tutto pratico e utilitaristico dei Greci; ribelle infine alla norma che la esclude, in quanto concubina e non appartenente al *ghènos*, dal matrimonio e dal regno, Medea non può che essere sgradita: “Sei diversa da tutti noi: perciò non ti vogliamo”,²⁷ le dice chiaramente Creonte. Umiliata e offesa, Medea cerca allora di ottenere il riconoscimento della sua forza e dignità perpetrando una atroce vendetta. Il mito classico diventa così, da questo punto di vista, una sorta di allegoria antropologica della relazione tra Occidente cittadino, scettico, pragmatico e utilitarista e Terzo Mondo credente, assolutista, irrazionale e anche fanatico, nonché, attraverso le ipocrite parole di Giasone (“Io, anche se forse senza molta fatica e magari, lo ammetto, non volendolo, ti ho dato, infine, molto di più di quello che ho ricevuto”)²⁸ una critica spietata della falsa coscienza colonialista. Sono concetti che Pasolini sviluppa anche negli *Appunti per un'Orestia-de africana*, anticipando con intuizione geniale tematiche oggi molto attuali, che appaiono di bruciante attualità in Europa: il conflitto tra culture, l'isolamento impotente cui la società “evoluta” costringe l'immigrato, le possibili reazioni violente degli emarginati.

Il rapporto che Pasolini instaura con il ciclo euripideo, sin dai tempi del *Pilade*, è tuttavia molto complesso, poiché egli ritiene che il significato complessivo delle tragedie legate a Oreste sia “solo, esclusivamente, politico”²⁹ e che i personaggi che vi compaiono siano degli “strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti [...] una ideologia”.³⁰ Poiché però una *Orestea* pasoliniana non fu mai realizzata, essendo il *Pilade* una immaginaria continuazione della trilogia eschilea e gli *Appunti per un'Orestia-de africana* solo l'abbozzo di un'opera mai portata a compimento, preferiamo non addentrarci in un'analisi ideologico-politica di queste opere pasoliniane, che implicherebbero

²⁶ Eur., *Medea* 214-24 e 252-58.

²⁷ *Visioni della Medea di Pier Paolo Pasolini* (trattamento) in *Vangelo secondo Matteo ecc.*, op. cit., p. 510-12.

²⁸ *Visioni della Medea*, op. cit., p. 557.

²⁹ P. P. Pasolini, *Nota del traduttore*, in *L'Orestia-de di Eschilo nella traduzione di P. P. Pasolini*, Einaudi, Torino 1988, pp. 175-78; p.1 76.

³⁰ *Ibidem*, p. 176.

un discorso molto più ampio. Sottolineiamo soltanto, perché in linea con la traccia che ci siamo prefissi in questo studio, che, del ciclo eschileo, Pasolini colse soprattutto la prospettiva politico-utopistica: quella che avrebbe dovuto portare alla sintesi tra la cultura atavica – e matriarcale – del Fato e della colpa (espressa dalla figura di Oreste perseguitato dalle Erinni) e quella razionale – e maschile – della responsabilità individuale, della democrazia e della polis. Una sintesi sulla cui riuscita e sul cui valore euristico universale Pasolini stesso mostrerà di nutrire qualche dubbio ma che gli ispira la fondamentale convinzione che l'irrazionale debba essere considerato parte integrante della coscienza e del processo storico: convinzione sulla quale si fonda gran parte del suo lavoro sul mito, come egli stesso sottolinea sin dall'inizio delle sue frequentazioni classiche:

Tuttavia certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati. In altre parole: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (ché poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, passione producente e fertile. Le Maledizioni si trasformeranno in benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta.³¹

Ma Medea, per Pasolini, appartiene interamente all'antico: è soprattutto la rappresentante di un ordine diverso di esistenza e, potremmo dire, di "intelligenza delle cose". Il regista, integrando la vicenda ricostruita da Euripide con i suoi antefatti mitici, insiste nel mostrarcela in Colchide, prima dell'arrivo di Giasone, intenta a celebrare con fervore "rapito" e – scrive Pasolini –, "quasi fanatico",³² sanguinari riti propiziatori delle messi; poi preoccupata di consacrare i luoghi ove si accampa nel suo viaggio con Giasone e compagni verso la Grecia; e quindi spesso assorta in una sua silenziosa ed estatica contemplazione. È come se, attraverso di lei, l'universo ferino e numinoso delle origini continuasse ad esprimere le sue ragioni, misterioso, imperscrutabile, indifferente e crudele: proiettata su questo sfondo, l'uccisione dei due fanciulli da parte di Medea appare nel film un sacrificio più che un assassinio. Il personaggio di Medea, messo a confronto con l'ordinata

³¹ Ibidem, p. 177-78.

³² *Visioni della Medea*, op. cit., rispettivamente p. 483 e 484.

società dei corinzi,³³ riporta in evidenza quel contrasto tra razionalità “illuministica, laica e mondana”³⁴ e sacralità, religiosità primigenia, mistero degli istinti, che Pasolini aveva già affrontato nelle opere precedenti. La catastrofe finale, determinata dalla condotta sconsiderata di Giasone, viene descritta come conseguenza della sua perdita di contatto con il sacro e con le emozioni più profonde: perdita irreparabile, che, secondo Pasolini, è tipica e costitutiva del razionalismo efficientista delle società moderne – nonché foriera di nefaste conseguenze.

Dovremmo dunque concludere che, nell’insieme, la rivisitazione del mito antico condotta da Pasolini racconta la caduta del mito moderno del progresso e, anche, della speranza di un cambiamento, esprimendo la consapevolezza che solo la ricerca dell’irrazionale e del sacro sepolti nell’uomo lo possa sottrarre alla sua alienazione. D’altra parte, le convinzioni del poeta di Casarsa paiono rivelarsi in profonda sintonia con la concezione del mondo espressa dal mito greco, alla cui base vi è la contemplazione angosciata di un conflitto tra la libertà soggettiva individuale – che si fa responsabilità etica per l’intellettuale – e anàanke, la necessità oggettiva, iscritta nelle forze nascoste dell’inconscio. Un conflitto che già i greci percepivano come inconciliabile e perciò stesso come tragico e che Pasolini vede ancora incombere sull’uomo moderno, alienato dalle sue radici antiche, diviso tra ragione illuministica e visioni, presentimenti, buie pulsioni viscerali di cui più non comprende la portata.

Altre due conclusioni ci sembra di poter ricavare da questo breve *excursus* sulla rivisitazione pasoliniana del mito antico, aventi l’una ricadute personali e l’altra pubbliche, ma entrambe utilizzate dal poeta per corroborare le proprie capacità di resistenza e di azione, in un momento in cui era fatto oggetto di feroci attacchi sul piano privato e su quello artistico. La prima – derivabile come morale complessiva dalla vicenda di Edipo e degli ultimi Atridi – è che nella pur vana lotta contro un fato che ci condanna ad essere colpevoli – innocentemente colpevoli, dovremmo dire –, si riafferma la nostra libertà di essere e di volere, libertà resa ancor più radicale nel momento in cui si accetti come facente parte di questo destino il peso della punizione (o della *colpa*, come sarebbe portato a dire chiunque, come Pasolini, fosse stato allevato da una cultura cattolica).

³³ Cfr. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971.

³⁴ Sono parole di Pasolini tratte da *Visioni della Medea*, op. cit., p. 487.

La seconda deriva dall'impulso a conoscere, che ci spinge ad interrogare senza sosta il reale e la nostra natura, per cercare di comprenderne il senso profondo: senso che la cultura razionalistica moderna, secondo Pasolini, percepisce e interroga come un enigma, traendone risposte relative e transitorie; senso nel quale la mentalità arcaica, sopravvivente nel fondo del nostro essere, ravvisa l'essenza irriducibile e tremenda del sacro e del mistero. Un mistero che appare ancora più sfuggente per un mondo privo di punti di riferimento, avviato ad una mutazione antropologica senza precedenti e di portata planetaria, intrappolato dalle proprie contraddizioni come quello odierno. Anche per questo il Pasolini critico dell'ideologia marxista, registrando il venir meno di ogni certezza, religiosa ma anche politica o rivoluzionaria, nel suo scritto *Fine dell'avanguardia*, commentando un'affermazione di Roland Barthes, osservava che "quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell'impegno, del mandato dello scrittore" si compendia "in una stupenda epigrafe": "sospendere il senso".³⁵ Questo secondo Pasolini sarebbe oggi il compito più necessario e urgente affidato all'uomo di cultura: rifuggire da tetragone certezze precostituite e, come già si era espresso in un lontano scritto del 1957, "adattare il periscopio all'orizzonte".³⁶ Insomma: offrire ipotesi, formulare domande commisurate agli eventi che via via si affacciano alla Storia. Ma formularle *oltre* le parole, nude e radicali come esse albeggiano nella coscienza prelogica, con la consapevolezza di non poterle spesso nemmeno del tutto circoscrivere, perché il mistero può essere solo alluso per immagini o testimoniato con la propria vita e con il proprio corpo, prendendo atto che esso ci rimanda inesorabilmente, per la sua irriducibilità e inesprimibilità, al substrato tragico del mondo, dell'esistenza, del destino individuale e, forse, dello stesso magistero intellettuale.

³⁵ P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes, in *Nuovi Argomenti*, n.s. 3-4 (luglio-dicembre 1966), ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1999; I, pp. 1422-23.

³⁶ P. P. Pasolini, *La libertà stilistica*, in *Officina*, 9-10 giugno 1957.

Bibliografia

- AAVV., *Il mito greco dell'opera di Pasolini*, Forum Editrice Universitaria, Udine 2006.
- V.Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971.
- Dodds, E. R., *I Greci e l'irrazionale*, La nuova Italia, Firenze 1959.
- Domenach, J. M., *Le retour du tragique*, Editions du Seuil, Paris 1967
- Fusillo, M., *La Grecia secondo Pasolini*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1996.
- G.Paduanò, *La situazione dell'eroe tragico*, Sansoni, Firenze 1974.
- Id., *Sulla diversità*. Introduzione a: Sofocle, *Tragedie e frammenti*, UTET, Torino 1982
- P. P. Pasolini, *Nota del traduttore*, in *L'Orestiade di Eschilo nella traduzione di P. P. Pasolini*, Einaudi, Torino 1988, pp. 175-78.
- Id., *Manifesto per un nuovo teatro*, in *Nuovi Argomenti*, n. 9, gennaio-marzo 1968.
- Id., *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Garzanti, Milano 1979.
- Id., *Il sogno del centauro*, a. c. di J. Dufloy, pref. di G. C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1983.
- Id., *Il portico della morte*, a. c. di C. Segre, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1988.
- Id., *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Garzanti, Milano 1991², p. 392.
- Id., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Parma 1992.
- Id., *Il Vantone*, Garzanti, Milano 1994.
- Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W.Siti e S.De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1999.
- Id., *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Mondadori, Milano 2001.
- Id., *Teatro*, a c. di W.Siti e S.De Laude, Mondadori, Milano 2001.
- Id., *Tutte le poesie*, a c. di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, 2 voll.
- C. Lévi-Strauss, *Pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964 (tr. it. di Paolo Caruso).
- Rank, O., *Il tema dell'incesto nella poesia e nella leggenda: fondamenti psicologici della creazione poetica*, SugarCo, Milano 1989.
- Steiner, G., *The Death of Tragedy* (1961); tr. it.: *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1991².