

A black and white portrait of Pier Paolo Pasolini, showing his face from the nose up, with his hand resting under his chin. The image is grainy and has a high-contrast, artistic feel.

Una disperata vitalità

Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di Alberto Granese, Luigi Montella

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXV • 2023

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli *L'Orientale*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania *Luigi Vanvitelli*), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università *Cattolica* di Milano), LORENZO MANGO (Università di Napoli *L'Orientale*), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALE-
RIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO
ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGHELO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

UNA DISPERATA VITALITÀ
Pier Paolo Pasolini
a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di
Alberto Granese, Luigi Montella



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXV – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2023 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2023

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-890-0 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-891-7 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ALBERTO GRANESE, LUIGI MONTELLA, <i>Introduzione</i>	11
LUIGI MONTELLA, <i>La 'visionaria concretezza' poetica nella Ballata intellettuale per Titov</i>	19
ALBERTO CARLI, « <i>Comincerò la mia scelta proprio dal Molise</i> » <i>Pier Paolo Pasolini, il dialetto e il canto popolare</i>	29
ANTONIO MONTINARO, <i>Le lingue di Pier Paolo Pasolini</i>	43
ERMINIO RISSO, <i>L'Estetica in Pasolini e di Pasolini: da Picasso all'espressionismo sperimentale</i>	57
GIORGIO PATRIZI, <i>Quale mondo per Gennariello?</i> <i>La periferia secondo Pasolini</i>	77
LETIZIA BINDI, <i>Piccole patrie, borgate e altri 'mondi di vita' in Pier Paolo Pasolini</i>	83
GIOVANNI GENNA, <i>L'«edipo castratore»: attorno alla polemica Pasolini-Sanguineti</i>	99
ANDREA GIALLORETO, « <i>L'odore dell'India</i> » fra ricerca dell'Altrove e orientalismo terzomondista	113
PAOLO PUPPA, <i>Pasolini in Friuli: la scena-confessione</i>	127

ROBERTO CARNERO, <i>Pasolini e i giovani infelici</i>	141
ALBERTO GRANESE, <i>La casta degli intellettuali e il popolo-nazione. Il contraddittorio incontro con Gramsci</i>	155
MAURA LOCANTORE, «Ah, l'Italia disunita». <i>Identità e mutazione: l'analisi sociologica e letteraria di Pier Paolo Pasolini.</i>	169
ANGELO FÀVARO, «I nemici ... sono degli amori sconosciuti»: <i>Pilade nella messa in scena di L. Ronconi e A. Latella. Per un'ermeneutica del tragico eschileo in Pasolini</i>	183
MICHELE BIANCO, <i>La funzionalizzazione del sacro nei testi cinematografici pasoliniani</i>	199
ENZA LAMBERTI, <i>Da «La noia» a «Teorema»: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità, mistero e perdita d'identità</i>	213
ROBERTO CHIESI, <i>Tonalità funebri e ultime utopie della Trilogia della vita</i>	227
ROSA GIULIO, <i>Tra narrativa e cinema: il messaggio paolino di Pier Paolo</i>	237
FABIO BENINCASA, <i>La bibliografia di Salò. Eros, arte e potere nell'ultimo Pasolini</i>	245
LORENZO CANOVA, <i>La morte di Pasolini nella pittura di Renzo Vespignani e Nicola Verlato</i>	259
PIER PAOLO BELLINI, <i>Carne e Cielo: aspetti socio-esistenziali nelle canzoni di Pasolini</i>	281
STEFANO NOBILE, <i>Pasolini e il mondo della canzone</i>	291
LUIGI MARTELLINI, <i>Pasolini. nel labirinto delle letture-scritture</i>	305

GUIDO SANTATO, *La fortuna critica di Pasolini
in Italia e nel mondo. Cenni introduttivi*

321

Angelo Fàvaro

«I NEMICI ... SONO DEGLI AMORI SCONOSCIUTI»:
PILADE NELLA MESSA IN SCENA DI L. RONCONI E A. LATELLA.
PER UN'ERMENEUTICA DEL TRAGICO ESCHILEO IN PASOLINI.

Riassunto: Pier Paolo Pasolini compone alcuni testi per il teatro, fra questi uno che il poeta definisce tragedia attualizza le vicende dei Tantalidi reperite nella trilogia eschilea dell'*Oresteia*. Già nel 1960, il poeta aveva tradotto *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi* su richiesta di Vittorio Gassman, per il teatro greco di Siracusa; e dieci anni dopo girerà un documentario dal titolo *Appunti per un'Orestide africana*. La trilogia eschilea viene piegata a scopi comunicativi e artistici ben differenti da quelli del drammaturgo ateniese, anche e soprattutto nel *Pilade*, considerato da Pasolini una prosecuzione del teatro di Eschilo, una quarta tragedia per proseguire, dopo il dramma satiresco *Proteo*, la trilogia ateniese. Fine del presente lavoro di ricerca è procedere dall'analisi di due messe in scena del *Pilade*: la prima per la regia di Luca Ronconi del 1993, e la seconda a cura di Antonio Latella, nel 2002, al fine di rilevare alcune peculiarità e il messaggio della drammaturgia pasoliniana, e poi individuare se e in quale misura sia possibile reperire elementi del tragico eschileo nella tragedia non tragedia di Pasolini.

Parole chiave: Pasolini, Tragedia, Eschilo, Oresteia, Pilade.

Pier Paolo Pasolini composed a number of texts for the theatre, including one that the poet called a tragedy, updating the events of the Tantalides found in the Aeschylus trilogy of the *Oresteia*. Already in 1960, the poet had translated *Agamemnon*, *Coephoras* and *Eumenides* at the request of Vittorio Gassman, for the Greek theatre in Syracuse; and ten years later, he would shoot a documentary entitled *Appunti per un'Orestide africana*. The Aeschylus trilogy is bent for communicative and artistic purposes quite different from those of the Athenian playwright, also and above all in *Pilade*, considered by Pasolini a prosecution of Aeschylus' theatre, a fourth tragedy to continue, after the satirical drama *Proteus*, the Athenian trilogy. The aim of this research work is to proceed from the analysis of two staged productions of the *Pilade*: the first directed by Luca Ronconi in 1993, and the second by Antonio Latella, in 2002, in order to detect some peculiarities and the message of Pasolini's dramaturgy, and then to identify whether and to what extent it is possible to find elements of the Aeschylus tragedy in Pasolini's *Pilade*, or a tragedy non-tragedy.

Keywords: Pasolini, Tragedy, Eschilo, Oresteia, Pilade.

Al *Collège de France*, Jacqueline de Romilly¹ non tralasciava di ribadire che la vitalità del messaggio nei testi della drammaturgia greca antica attinge a due fonti ispirative, e vengono sempre variamente deformate: il passato che affonda nelle origini mitologiche e le frequenti allusioni all'attualità politica ateniese, pertanto il patrimonio di miti greci a cui ricorrono i tragediografi riguarda i rapporti parentali all'interno di due famiglie: quella dei discendenti di Labdaco e nel γένος dei Tantalidi. Dalla λύσις, aristotelicamente intesa, con l'assoluzione di Oreste, che pone fine alla sequenza di vendette nell'ambito del γένος degli Atridi, prende le mosse l'azione del *Pilade* di Pier Paolo Pasolini.² Una tragedia, secondo la definizione d'autore, con la quale si vorrebbe annodare a una vicenda originaria, classica eschilea, il presente politico-economico; e tuttavia non è sufficiente né la definizione di un genere teatrale, né affidarsi alla scrittura in versi o recuperare in chiave mitopoietica, le luttuose vicende di Oreste, o aver tradotto l'*Oresteia* eschilea, per comporre un testo drammatico con le qualità del testo spettacolare e che configuri compiutamente una tragedia.³

Fine del presente lavoro di ricerca è procedere dall'analisi di due messe in scena del *Pilade*: la prima per la regia di Luca Ronconi,⁴ e la seconda a cura di Antonio Latella,⁵ al fine di rilevare alcune peculiarità e il messaggio della drammaturgia pasoliniana, e se e in quale misura sia possibile reperire elementi del tragico eschileo nella tragedia non tragedia di Pasolini.

Riflettiamo.

¹ Grato alla professoressa Jacqueline de Romilly (1913-2010), filologa classica, storica della letteratura greca, studiosa di antichità, per le lezioni al Collège de France, che ho avuto l'onore di seguire, su indicazione del mio maestro, il prof. Antonio Pantaleo Martina.

² P.P. PASOLINI, *Pilade*, in ID., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp. 357-466; per le notizie sul dramma: pp. 1162-1169. La prima edizione della tragedia vede la luce per le edizioni Garzanti nel 1977 con *Affabulazione*. Nei nn. 7-8 del dicembre 1967 di «Nuovi Argomenti» appare una stesura parziale.

³ G. DE SANTI, *Mito e tragico in Pasolini*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Forum editrice, Udine 2006, pp. 13-26. Rimando al mio saggio: A. FÀVARO, *P. P. Pasolini, l'abisso e la Sfinge: dalla mitopoiesi dell'innocenza alla 'felix culpa'*, in *La sfinge nell'abisso. Pier Paolo Pasolini: il mito, il rito e l'antico*, a cura di M. Locantore, UniversItalia, Roma 2020, pp. 7-24.

⁴ Lo spettacolo, prodotto dal Teatro Stabile di Torino, andato in scena il 6 giugno 1993 presso il Castello di Rivoli (Torino), fa parte del progetto che comprende la messa in scena di tre testi di Pier Paolo Pasolini: *Affabulazione*, *Pilade* e *Caldéron*, regia di Luca Ronconi.

⁵ *Pilade*, regia di Antonio Latella. Teatro Out Off, A Teatri di Vita, Sala Pasolini, prima 6 maggio 2002.

La tragedia non è tributaria della vita; è il sentimento tragico della vita a essere tributario della tragedia. Ecco perché le tragedie teatrali non hanno seguito l'evoluzione storica. [...] La tragedia non lo ha fatto; la sua storia non è che una successione di morti e di resurrezioni gloriose. Può indebolirsi o sparire con la stessa sublime disinvoltura con cui è apparsa. Nelle tragedie teatrali, l'interesse non è legato alla curiosità, come nei drammi. Il pubblico non segue con ansia le peripezie della vicenda per sapere quale sarà la conclusione [...]. Tuttavia, l'anima dello spettatore si appassiona alla trama della tragedia. Perché? È il miracolo della tragedia.⁶

La sollecitazione di Barthes sul "perché delle cose" quando si tratta del tragico e della tragedia, intesi non come parte dell'esperienza nella vita, ma come fruizione teatrale di un testo drammatico ha indotto ad una prospettiva metodologica di intervento, capovolgendo il percorso dal gesto al testo. Il *Pilade* è e, al contempo, non è una tragedia (teatrale): è tale perché vi ricorre la mitopoiesi drammatica e alcuni riferimenti, del tutto esterni, alla greicità eschilea incompresa; non è tale, secondo la definizione di Barthes, non solo perché è inimmaginabile la conclusione, né ci si potrebbe appassionare ad una trama confusa e che confonde gli spettatori, ma per la più ovvia ragione che a Pasolini non interessa tentare di provocare quel "miracolo della tragedia", quanto piuttosto dimostrare una tesi di esclusione politica e annichilimento sociale, provocati dalla Ragione del Capitale. Quasi non vi fosse altro al mondo da sapere e contro cui lottare, riuscendo comunque sconfitti. Non vi è più tragico né tragedia quando l'eroe, in questo caso Pilade, si trasforma in inetto, per un processo di autoemarginazione dalle istituzioni e dai valori istituzionalizzati, nella πόλις o nella civiltà occidentale dei consumi, compromettendo ogni azione e la sua efficacia all'interno del complesso valoriale accolto dalla comunità. Il giovane incompreso, nel suo squilibrio umano e coscienziale e nel fallimento della militanza, verso dopo verso all'interno del testo drammatico viene considerato come un povero malfattore, subisce un processo, perché deviante e folle, blasfemo, giungendo ad incarnare così il ruolo del nemico pubblico. È un escluso, senza alcuna capacità di eventuale integrazione, votato alla marginalità, spaziale oltre che sociale.⁷

⁶ Roland Barthes, *Cultura e tragedia*, in ID., *Sul teatro*, Meltemi, Roma 2002, p. 78.

⁷ Vengono in mente le parole di Angela Felice, *Pasolini e il "caso" di Pilade*: «La rivolta di Pilade non approda ad alcun trionfo umano nel testo di Pasolini, in cui, dopo quel processo-farsa legalizzato dal potere, fallisce anche il progetto di una rivoluzione proletaria e di una guerra civile», in *Pasolini, Foucault e il "politico"*, a cura di Roul Kirchmayr, Marsilio, Venezia 2016, p. 188.

Nel *Pilade* pasoliniano mancano il senso dell'angoscia, della responsabilità, l'espiazione della colpa e la riparazione della pena, il riscatto sociale e dell'onore, l'eroismo, la gratuità e la generosità, l'errore involontario, il dolore puro e inevitabile, per tacere di quel complesso e perfetto *mélange* di oratoria, storia, politica, mito/rito, diritto e religione che si fondono nella poesia delle tragedie greche antiche.

L'esperienza scenica può consentire di stabilire almeno tre dati, essenziali per il presente lavoro di ricerca: la teatralità del testo drammatico di Pasolini, ovvero la completa efficacia e resistenza scenico-artistica alla prova del palcoscenico; il valore drammatico, i due registi entrano in una relazione profonda col teatro di Pasolini, al punto che curano la regia di vari testi, definiti teatrali dal poeta; infine, se l'arte drammaturgica eschilea è insieme abilità fenomenica in scena, e valentia nel tessere, coerentemente con i valori della πόλις dei quali si fa portavoce, difensore e propugnatore, in uno specifico momento della storia ateniese, le complesse trame di una poetica e di una *fides* o πίστις sincera e incrollabile, quali i valori da portare in scena per Pasolini?

La πίστις nella civiltà greca antica è un principio di lealtà a valori consolidati, o anche una sincera fiducia nell'azione degli dei, che prima o poi compiono i loro piani di giustizia. Più rigorosamente, πίστις è la promessa o il patto stipulato con e fra gli umani *ab origine*. La πίστις è altresì un giuramento inviolabile e al contempo testimonianza di coerenza.

Pilade è una tragedia-non tragedia contemporanea, molto lontana dall'antica drammaturgia greca,⁸ ma che trae spunto da un tema strettamente connesso con il μῦθος dei Tantalidi. Le *dramatis personae* sono Oreste, τύραννος di Argo, accompagnato dal suo fidato amico Pilade, vi è poi Elettra, sorella di Oreste; compare come personaggio o come *vox* Atena, nella sua funzione di dea della ragione; una serva di Elettra, un messaggero, un soldato, un fattore, una donna del popolo, un ragazzo, le Eumenidi, delle quali alcune sono tornate ad essere Erinni, il coro di uomini e donne di Argo completano il cast. Un prologo e nove episodi.

Della genesi non abbiamo notizie certe, ma qualche citazione in documenti epistolari: la proposta a Livio Garzanti, annunciata a maggio del '66, di un dramma *Pilade*, «la continuazione politico-fantastica dell'*Orestiadese*».⁹ Secon-

⁸ Sui rapporti fra Pasolini e la Grecia antica: M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Carocci, Roma 2007. Sul concetto di tragedia cfr.: G. GUCCINI, "Pilade" come Pasolini. Teatro politico e corpo mentale, in *Pasolini e Foucault: teatro del corpo e politiche della verità*, in «Engramma», 2017, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3155 (url consultato il 1° dicembre 2021).

⁹ P.P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 614

do un comportamento non infrequente nel poligrafo Pasolini, a Francesco Leonetti presenta un *Pilade*, dramma da scrivere, e siamo a dicembre dello stesso anno.¹⁰ A Gennaio, facendo un serrato resoconto della sua attività di scrittura, nuovamente a Garzanti comunica che il dramma è finito ma tutto da rivedere.¹¹

La prima andò in scena al Teatro Greco di Taormina il 29 agosto 1969, per la regia di Giovanni Cutrufelli: lo spettacolo non fu compreso e variamente criticato, impastato com'era di ragioni politiche, frutto di dibattiti dell'epoca, delle nevrosi e ossessioni autoriali.¹² Quarto dramma di una paratetralogia antieschilea, tragedia non tragedia, non riscosse alcun successo e non turbò nemmeno al punto tale da suscitare l'interesse degli intellettuali più impegnati.¹³ È in un biglietto pubblicato in «Pese Sera», 3-4 settembre 1969, che il drammaturgo prova a spiegare il significato del suo *Pilade*, volendo discernere il tema profondo del dramma nel rapporto fra la dea della democrazia liberale, Atena appunto, che ha trasformato le Furie, “dee dell'irrazionalità selvaggia”, in Eumenidi, nuove dee “dell'irrazionalità sopravvivate come capacità di sogno”. «Ma ecco che metà delle Eumenidi “degenerano”, e [...] “ispirano”, invece, la rivoluzione socialista e partigiana di *Pilade*», a questo punto interviene Atena. Le altre Eumenidi tornano nella città capitalista e divengono “dee del benessere” a sostegno della ragione. Il testo, sostiene Pasolini, è chiaro e pienamente comprensibile.¹⁴

In una intervista a Manlio Cangoni reperiamo, invece, le ragioni della scrittura teatrale di Pasolini: «Non scrivo poesie perché non ho destinatario. Non so più a chi mi rivolgerei. [...] Quando l'idealismo del poeta comincia

¹⁰ *Ibid.*, p. 622.

¹¹ *Ibid.*, p. 624: «Caro Garzanti, / le scrivo qualche notizia su di me, perché penso che lei immagini che io mi stia perdendo completamente nel cinema o nel mondo. Il fatto è che, come lei sa, sto scrivendo vari libri tutti insieme, ed è per questo che sono un po' indietro con tutti. [...] Probabilmente sarà la prima opera a essere pronta. / «PILADE»: dramma in otto episodi; tutto scritto; da correggere: è praticamente pronto, ma sono riluttante a pubblicarlo...».

¹² Si vedano le *note al testo* in ID., *Teatro* cit., p. 1166.

¹³ «Avrei potuto pubblicare cento pagine bianche [...] il che conferma quello che ho detto nel Manifesto, e cioè che il teatro è morto perché la gente di teatro non ha alcun interesse alla cultura»: così Pasolini a Halliday, in ID., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1381.

¹⁴ Sulla comprensione della tragedia, sul tragico nella relazione con la classicità greca, necessario il lavoro di D. DE LISO, *Pasolini e il teatro greco. “Pilade”*, in «Studium», 5, settembre-ottobre 2015, a. 111, pp. 696-705.

a incrinarsi e così anche la fede nell'idealismo altrui, allora sente che non c'è più destinatario alla sua poesia. [...]» Invece il teatro:

Mi consente di fare nello stesso tempo poesia e romanzo. Poesia perché come sai scrivo le mie tragedie in versi, romanzo perché racconto una storia. [...] Il destinatario è uno contro cui polemizzo, contro cui lotto. Il destinatario è il mio nemico, è la borghesia che va a teatro. [...] *Monumento* ... ha come personaggi principali Oreste e Pilade come simboli delle due rivoluzioni del nostro tempo (se vuoi la Rivoluzione russa che si assesta in un ordine borghese, e quella culturale in Cina).¹⁵

Il dramma che avrebbe voluto intitolare *Monumento* sarà *Pilade*.

Il plot della tragedia non tragedia? Pasolini recupera un personaggio muto dell'*Orestea* eschilea,¹⁶ Pilade, fidatissimo amico d'infanzia di Oreste. Egli compare nelle *Coefore*, secondo dramma della trilogia di Eschilo, e pronuncia solo tre versi:

ποῦ δαὶ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα
τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα;
ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον. (*Ch.* 900-902);

Dove andranno a finire le profezie del Lossia (Apollo) in futuro, quelle insegnate a Pito, e i fedeli giuramenti? Tutti i mortali [averli] nemici, piuttosto che gli dei.

Nonostante l'azione delittuosa, Oreste il matricida, grazie ad Apollo e al giudizio favorevole dell'Areopago, raggiunge sano e salvo Argo. È avvenuta una ricomposizione degli elementi contrastanti e dell'attrito fra le opposte prerogative genetico-nobiliari e una nuova situazione politico-democratica, garantita da Atene. Dalla traduzione pasoliniana dei tre versi è già esplicita la sua distanza da Eschilo: «E come finiranno le parole del tuo dio,/ le promesse sacre, la fede dei giuramenti?/ è meglio avere nemici gli uomini che gli dei». ¹⁷ μαντεύματα non sono semplici parole, è un lemma che indica il sacro, un'intera tradizione fondata sulla comunicazione fra uomini e divinità. Inevitabile il

¹⁵ *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, intervista rilasciata a Manlio Cancogni, «La Fiera Letteraria», XII, n. 50, 14 dicembre 1967, poi in *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 1612-22.

¹⁶ Nell'*Orestea* di ESCHILO (525 a.C.-456 a.C.), uscita vittoriosa negli agoni tragici durante le Grandi Dionisie del 458 a.C., ad Atene, venivano rappresentate: *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*, completata la tetralogia dal dramma satiresco *Proteo*.

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Traduzioni*, in IDEM, *Teatro* cit., p. 958.

riferimento sacro e politico della πίστις. Pasolini lo ignora, in un processo di laicizzazione della poetica drammatica eschilea!

Il neodrammaturgo intende attualizzare il conflitto fra antico/arcaico e modernità democratica, in un processo allegorizzante che esponga l'esito paralizzante della pervasiva e invincibile "civiltà capitalistica". La tragedia non tragedia civile è intrisa di antropologia ed economia, di ideologia, più che di politica. Un atto testimoniale d'autore che presenta la straordinaria differenza con Eschilo. Numerosi sono i riferimenti storici e le allusioni, sia al passato degli anni Quaranta, esattamente alla fine del secondo conflitto mondiale, sufficiente riandare alla scena iniziale; sia allo sviluppo degli anni Cinquanta e Sessanta.

L'azione si svolge in una Argo, che potrebbe essere una qualsivoglia città dell'Italia dopo la liberazione dal nazifascismo, e se è, in parte, coerente l'azione drammatica con quanto segnalato nel *Manifesto*, ovvero con l'idea di un teatro di contrasti, tuttavia non è un vero teatro politico,¹⁸ secondo le intenzioni del teatro politico ateniese. Dapprima Pilade sostiene e caldeggia le decisioni di Oreste, demagogo di una nuova democrazia, introdotta in una popolazione che non ne ha nemmeno la cognizione. Oreste persiste privo dell'aiuto della sorella Elettra, l'aristocratica (la rappresentazione del potere fascista), figlia di nobili e nobile ella stessa. Pilade in un gramsciano processo di consapevolezza capisce che non può accogliere il nuovo ordine democratico garantito e sponsorizzato dalla Ragione, di cui emblema-allegorizzante è Atena. Ella ha mostrato la potenza della concordia, trasformando le Erinni in Eumenidi, e proclamando la pace: eppure tutto ciò sfrutta un artificiale ed effimero benessere, affidato ad una pur tangibile prosperità economica.

Ineliminabile il passato. Un vecchio giunge dai monti, da un luogo lontano per narrare di una epidemia di bestiame, e che non tutte le Eumenidi sono tali, alcune sono ancora Erinni. Oreste progressista si oppone ad una Elettra conservatrice. È presente un coro di cittadini, che nel terzo episodio descrive Pilade come colui che "non giudica ma non giudicando ama": e in dialogo con il vecchio venuto dai monti emergono altre peculiarità caratteriali di Pilade. Differenze inconciliabili con Oreste, e si esplicitano anche nel colore degli occhi e dei capelli. Atena ha seguito e segue Oreste, uomo del futuro. Pilade scandalosamente "diverso" comprende che alla Ragione si oppone la Non Ragione. Oreste deve purificarsi dall'atto sacrilego del matricidio e dai

¹⁸ «Il nuovo teatro – scrive – non nasconde di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione recente del teatro della borghesia», P.P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, in ID., *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori-Meridiani, Milano, vol. II, pp. 2498-2499.

delitti della sua stirpe; Pilade invece si afferra al passato, «perché è l'unica cosa/ che noi conosciamo ed amiamo veramente./ Tanto che confondiamo con esso la vita./ È il ventre di nostra madre la nostra meta».¹⁹ L'uno deve affidarsi al futuro, l'altro ha preso coscienza della presenza delle Furie-Erinni, che non si sono lasciate blandire da Atena, non si sono normalizzate. Pilade, disperato, incapace di affrontare quel che accadrà in modo puro e senza pregiudizi, si auto-accusa: è stato dalla parte dell'omicida e non degli ultimi, di chi è "usato" e asservito al potere. È conscio della ὕβρις di Oreste, non della propria. Il coro espelle dalla città il pericoloso Pilade, dopo l'inchiesta sulla verità e sulla ragione, avviata dall'amico Oreste.²⁰

La tragedia di Oreste è nella volontà indefessa di osare innestare la modernità sull'antico, senza che l'una fagociti e trasformi irreparabilmente l'altro. La rabbia di Pilade è l'irragionevole in sé e per sé. Il coro alla fine di un processo decreta Pilade colpevole: bestemmia la religione, anche se si "protesta" cultore di Atena: «Me ne vado, cacciato da voi, e per mia scelta,/ da questa città. Ma da oggi/ il mio odio non è più solo odio./ Sento confusamente, come un poeta,/ che esso sta per produrre un terribile,/ sanguinario, puro, disperato amore...».²¹

Nel quarto episodio, Pilade persuaso dalle Erinni organizza un esercito contro Argo: muoverà dalle montagne dove è stato esiliato. Nel quinto episodio Oreste viene informato di tutto ciò. Insieme al coro, il signore della città stabilisce l'alleanza con Elettra, ormai riconciliati.²² Atena continua a sostenerlo: gli interessi di fratello e sorella sono gli stessi.

Pilade esorta i rivoluzionari alla lotta: Oreste è davanti al campo per parlare con lui, e scongiurare l'attacco (sesto episodio). Tutto è pronto per la loro vittoria: non il destino, ovvero secondo Oreste la realtà. Permane il conflitto realtà e idealità. (Settimo episodio) Pilade incontra nel cimitero Elettra, per un ultimo dialogo e il loro lungo alterco si conclude con un'amara constatazione antitetica e antilogica: «i nemici sono degli amori sconosciuti», afferma Elettra prima di baciare il giovane.²³

(Ottavo episodio) Una trasformazione inattesa: anche le ultime Erinni si sono alleate con Atena e sono divenute tutte Eumenidi. Le due differenti forme di potere quello politico-razionale e quello religioso e della tradizione si sono alleate, tradendo e sconfiggendo Pilade. (Nono episodio) Finalmente

¹⁹ PASOLINI, *Pilade* cit., p. 389.

²⁰ Ivi, p. 314.

²¹ Ivi, p. 324.

²² Ivi, p. 353.

²³ Ivi, p. 381.

l'eroe/non eroico inetto e incapace di vittoria, l'escluso, in solitudine, come un Cristo nel Getsemani, con due ignari discepoli, un ragazzo e un vecchio, dialoga come in sogno, delirando, con Atena o lo spettro della dea. La tragedia non tragedia conclude nella più contro-eschilea delle soluzioni: la stasi.

La messa in scena di Luca Ronconi fa parte del cosiddetto *Progetto Pasolini* volto a mettere alla prova della scena la "rappresentabilità" dei testi drammatici pasoliniani. Alla fine il regista aveva maturato l'idea non solo della concreta fattibilità di messa in scena, ma era giunto a considerare Pasolini un drammaturgo sulla via della classicità: quei drammi autorizzano numerose e varie interpretazioni al collaudo sul palcoscenico.²⁴ *Pilade* è una tragedia amata dal regista, e più volte studiata, rimaneggiata, ripresa.

Il 2 Giugno 1993, al Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, si sarebbe potuto assistere ad un importante saggio di una scuola teatrale, una prima vera e completa messa in scena di *Pilade*. In una sorta di cubo candido, dove nello stesso spazio, senza distinzioni e separazioni fra platea e palcoscenico, su alcune scalinate è collocato il pubblico, di fronte tre grandi finestre, che rappresentano la soglia, la possibilità di entrare e di uscire, la luce che irrompe dall'esterno, metaforicamente l'apollineo, ma anche il transito fra prima e dopo, interno ed esterno, vuoto e pieno; finestre grazie alle quali si può individuare un rudimentale proscenio; su un lato una pedana, con tre gradini; due passaggi nelle pareti di destra e di sinistra, due *parodoi*, per entrate e uscite dei personaggi.

Il pubblico in trappola, non può, invece, uscire né entrare durante la performance. In scena due grandi tavoli lignei, da casolare di campagna, con qualche sedia intonata, una bicicletta, fogli di giornale. Tutto ridotto all'essenziale: un "teatro di parola", non in senso antiborghese, come avrebbe voluto Pasolini, ma nella direzione di un impegno verso la parola che deve risuonare pura, con i suoi connotati concettuali precisamente espressi, senza distrazioni o decorazioni, senza artifici. I costumi riportano agli anni Quaranta, al Neorealismo di *Ladri di biciclette* e di *Sciuscià*, o di *Roma città aperta* e *Paisà*. Le luci fredde, come emesse dalle lampade scialitiche di una sala operatoria.

Anna Maria Mori riesce ad intervistare Luca Ronconi, sulle colonne dedicate agli spettacoli di «Repubblica», il 26 maggio 1993: a circa vent'anni dalla scomparsa di Pasolini l'attualità della sua scrittura nelle parole del regista: «è difficile, oggi, che ci sia quel tanto di passione civile, se la scena teatrale,

²⁴ L. RONCONI, *Introduzione in forma di appunti*, in S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005, pp. 11-15; L. RONCONI, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agresti, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 288-299.

anziché essere l'imitazione dell'imitazione, come la televisione, non ha un minimo, un massimo, riferimento alla nostra, reale, quotidianità – afferma – E Pasolini risponde a questa mia, nostra, necessità: passione civile e riferimento alla quotidianità». E prosegue: «Il suo teatro non è stato accettato da una cultura, la nostra, abituata a vivere la rappresentazione teatrale più come un 'diversivo' che come un fatto civile».

Ronconi ammette, nella medesima intervista, che le riletture dei testi di Pasolini, fra cui *Pilade*, appunto, gli hanno chiarito tutto quel che poteva essere “nebuloso” vent'anni prima, alla morte del poeta:

Si è detto che Pasolini è stato profetico: posso davvero testimoniare, con questo lavoro di rilettura. Ci sono momenti storici in cui è meglio la passione, altri in cui funziona di più il cinismo: il nostro è un momento che mi pare abbia bisogno piuttosto di passione.

Lo spettacolo ronconiano è un pezzo di teatro borghese a sfondo storico-rivoluzionario, l'ossimoro è sostanziato dalla recitazione dei giovani attori, che vengono indotti a toni straniati, in uno spazio indecifrabile, nella prospettiva di un neorealismo sfocato e decostruito, fuori tempo. La finestra che funge da varco lascia aperta una possibilità di fuga o di ingresso, ma più in una lingua del tragico che in un vero e proprio dinamismo dell'ἄνγκη tragica.

L'interpretazione di Oreste viene piegata all'espressione e a modi pseudo-gramsciani,²⁵ *Pilade* è il giovane rivoluzionario-contestatore, amletico, incerto, che fallisce. Il *Pilade* di Ronconi, due ore ininterrotte, in un castello medievale, così lontano dall'*intentio auctoris*, appare una coraggiosa messa in scena sul versante della passione civile, col recupero del tempo perduto della Resistenza, come momento storico e insieme condizione esistenziale indeperibile. Denunciando l'impossibilità del tragico eschileo, Ronconi elabora il dramma di uno scontento e al contempo di una delusione immedicabile: non c'è soluzione alla degenerazione della storia.²⁶

A distanza di dieci anni, la messa in scena di Antonio Latella: la prima del *Pilade* è al teatro Out-Off a Milano, la sera del 7 maggio 2002.

La scena è quasi vuota, con pochissimi oggetti, per lasciare massima risonanza alla parola, dilatandola, senza distrazioni: un tavolo, quattro panche tutte intorno, e, a circondare lo spazio scenico, gli spettatori. Un teatro

²⁵ Da ultimo su Pasolini e Gramsci, fondamentale A. GRANESE, *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere*, Edisud, Salerno 2022, pp. 215-233.

²⁶ Condivido in parte l'interpretazione complessiva, tuttavia persuasiva rispetto al concetto di degenerazione nel lavoro di G. GUCCINI: *“Pilade” come Pasolini* cit., p. 183.

corporeo. I corpi degli attori insieme ai corpi degli spettatori. Mescolare insieme la carne, gli odori, il fiato, i suoni. Tutti sono coinvolti nelle vicende di Oreste prima, e di Oreste e Pilade poi. Solo sei interpreti. In attesa beckettiana, annoiati, fumano, rimangono in silenzio. I costumi scuri danno il senso di qualcosa di invecchiato, sgualcito, senza lasciare indovinare un periodo storico preciso; evocano una stanca e ammalata modernità da XX secolo inoltrato. E poi inattesa da un tempo e da una situazione storica non eschilea, ma nemmeno propriamente pasoliniana, ecco irrompere le note di *El pueblo unido jamas sera vencido* da andini Inti Illimani, convocati da troppo lontano, rispetto alle vicende dei Tantalidi. Da questo semema fonico si arguisce immediatamente la tesi di Latella: ogni rivoluzione è destinata al fallimento! Il canto appena accennato è la voce della sconfitta di ogni impresa idealistica, così come esattamente testimonia il personaggio di Pilade: il potere sia che appaia terrificante come Erinni, sia che mostri il lato buono e della ragion di Stato, come le Eumenidi e Atena, perdura mostruosamente invincibile; ancor più se alleato con l'economia e la finanza. Pilade è giovane provocatorio e logorroico, con le sue tirate sentenziose, che Latella estenua e fa percepire agli spettatori fra appassionate esternazioni e slogan pubblicitari. Il λόγος, inteso come pensiero che si fa parola, vi deve svolgere la sua azione completamente spogliato e denudato, anche quando diviene più saccente: così vengono interpretati, senza tagli, gli oltre 2500 versi.

È l'assemblea, quella di una moderna agorà, che accoglie il dibattito dei personaggi. Gli attori urlano, spasimano, si contraggono, la voce e i corpi partecipano del senso, esprimono a loro modo la tensione-tenzione nervosa. In scena tutto si trasforma in carne e sangue, proprio mentre si sta palesando la funzione pacificatrice della Ragione. Le voci e lo spasimo dei corpi inscenano il tragico. Emblematico il protagonista, Marco Foschi, che interpreta il monologo della consapevolezza, su quel grande tavolo, solo, con un coniglietto bianco in grembo, e quando diviene la voce delle Eumenidi, si contorce come in un pezzo da teatro della crudeltà. Atena è interpretata da Elettra: Cinzia Spanò si sdoppia nella contraddizione di due personaggi opposti. Sei attori per tutti i ruoli individuati da Pasolini, compreso il coro del popolo argivo. Tre ore di spettacolo: affiora e si fa certa, più e diversamente che nella messa in scena di Ronconi, la spossante difficoltà lirica pasoliniana nel mantenere una coerenza dialettica. Impressionante in scena l'acrobazia sessuale.

Alla fine irriconoscibile un vincitore: Oreste e Pilade sono abbandonati da Latella, sconfitti entrambe. Interpreta, su «*Repubblica*», il 6 giugno 2002, Franco Quadri: «La vicenda, vitalizzata dal contesto sonoro, non smette di esserci vicina quando lo scoramento prende i due eroi, entrambi esclusi dalla

città alla quale Atena e le Eumenidi regalano altre chimere: agli sconfitti non resterà che rinnegare la ragione, rifiutando il potere».

La tragedia nell'interpretazione registica di Latella è de-ritualizzazione, fine di ogni religione, ma pur sempre *religio*, nel rapporto col pubblico. Il contrasto insanabile si perpetua fra desiderio di fare la rivoluzione e borghese necessità di una pace purchessia. Cosa si cela sotto ogni democrazia, in ogni riforma delle istituzioni, nell'apparente eliminazione di privilegi e prerogative passatiste? Latella, più pasoliniano di Pasolini, lo prova nel corso del suo spettacolo: se Pilade è colui che si trasforma fino a incarnare lo scandalo della diversità, Oreste prova, inconsapevole, a dettare una linea politica del riassetto delle istituzioni, consapevole, tuttavia, che c'è qualcosa di più forte, più abile, più abbagliante, è il potere seduttivo della nuova ragione (o delle merci e dei consumi), che tutto apparentemente sa sanare e risolvere, contro la passione, che, invece, ammette la contraddizione.

Ecco se è incontrovertibile il tono e l'afflato latamente tragico (novecentesco), non di tragedia, del *Pilade*, al contempo tutta la tragedia non tragedia ripudia e si pone in netta opposizione alla tragedia eschilea. Pasolini volentieri affronta e spolpa Eschilo, in un'operazione mitopoietica fortemente divergente e contrastante con la poetica eschilea, senza mai dichiararlo esplicitamente.²⁷

Pasolini e l'*Oresteia* di Eschilo? Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, per il *Teatro Popolare*, chiedono al poeta di tradurre la trilogia. In circa tre mesi il *Poeta delle Ceneri* lavora "disperatamente" (l'avverbio è di Siciliano) alla resa in italiano e per le scene, offrendo il suo "controverso" prodotto il 15 gennaio 1960.²⁸

A quell'esperienza traduttiva Pasolini fa risalire la sua passione per il teatro greco. Nonostante le critiche, sovente acerrime alla traduzione²⁹ e alla messa in scena; indubitabile invece il consenso del pubblico. Andrea Camilleri per «Radiocorriere TV»³⁰ scrive:

²⁷ *Il mito greco nell'opera di Pasolini* cit.; in particolare su *Pilade*: E. SICILIANO, "Pilade", *politica e storia*, pp. 69-78.

²⁸ Vittorio Gassman riuscì a curare la regia della trilogia eschilea e andare in scena a Siracusa, nell'ambito delle attività dell'INDA, dal 16 maggio del 1960, per il XVI Ciclo di Rappresentazioni Classiche.

²⁹ Ancora indiscutibili le osservazioni di E. DEGANI, *Recensione a Eschilo "Orestide"*, nella traduzione di Pier Paolo Pasolini, in «Rivista di Filologia e Istruzione Classica», n.s., 2 (1961), pp. 187-193.

³⁰ «Radiocorriere TV», 12, 18 giugno 1960.

Gli spettatori del Teatro Greco usano comprare, assieme ai cuscini, anche il volumetto della traduzione e con esso si comportano un po' come i frequentatori dei teatri lirici. Negli anni scorsi abbiamo avuto modo di osservare come il volumetto si rivelasse in certi momenti indispensabile per la comprensione delle battute [...]. Quest'anno invece il volumetto, durante gli spettacoli, è rimasto chiuso sulle ginocchia dello spettatore.

Sarà alcuni anni più avanti, con il suo linguaggio cinematografico inquisitorio e indagatorio, di ricerca, che invece girerà gli *Appunti per una Orestide africana*.³¹

La traduzione di Pasolini è analogica, nel senso di un tentativo di resa di concetti del passato ateniese con elementi verbali-concettuali della contemporaneità del traduttore.³²

Eschilo è «un autore come io vorrei essere»,³³ dichiara il poeta, tuttavia nel *Pilade*, come negli *Appunti*, egli intraprende uno strategico allontanamento per rendersi anti-eschileo e ripudiarne in modo evidente le istanze della poetica. Incomprensibile la trilogia senza ricorrere a tre elementi peculiari: il πάθει μᾶθος, che attraversa le tre tragedie, i tre gradi dall'ὑπερκόρος provocato dalla ὕβρις fino alla rovina, causata dall'accecamento di Ἄτη, per lo φθόνος τῶν θεῶν, che Eschilo riesce finalmente a interpretare in modo nuovo e a superare.

Tutto il complesso edificio etico e poetico si regge sulla fiducia nello ὕστερον πόνος: ovvero sull'azione di Δίκη, la giustizia, che punisce, anche se dopo un certo tempo. Non c'è colpa, commessa volontariamente o inconsapevolmente, che non venga sanzionata, prima o poi, scontata anche dalle generazioni future, nel sistema fideistico e politico di Eschilo, che affrontava nel caso dell'*Orestea* una sfida alle istituzioni politiche ateniesi. Il drammaturgo si fa portavoce per i cittadini ateniesi di una sintesi: fra la linea epico-eroica e quella delfico-solonica, offrendo non solo gli imperituri valori di riferimento per la civiltà, ma anche le norme della civile convivenza nella quotidianità. Alla implaca-

³¹ P. P. PASOLINI, *Appunti per un'Orestide africana*, Italia 1970, 73'.

³² «Ho cercato di ridare il testo greco non attraverso una traduzione letterale, che è impossibile, perché i significati delle parole cambiano in ogni era, e non ho cercato nemmeno una mediazione classicistica, ho cercato solo di rifare una traduzione un po', come si dice, per analogia». Così Pasolini in un intervento sulla rubrica radiofonica a cura di Ruggero Jacobbi *Le belle infedeli, ovvero i poeti a teatro*, RAI, gennaio 1968. Nella traduzione di Pasolini ad esempio Zeus è reso genericamente con «Dio», la Pizia con «religiosa», i «templi» sono trasformati in «chiese», e con straordinaria libertà inserisce nella processione finale del coro nelle *Eumenidi* l'iterata esclamazione «Osanna». Si segnala un valido saggio sul Pasolini traduttore dell'*Orestea*: M.C. ANGIONI, *L'Orestea di Eschilo nelle Parole di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014.

³³ In S. CASI, *I teatri di Pasolini* cit, p. 93.

bile constatazione della contraddizione intrinseca al reale, Eschilo oppone l'armonia rasserenante reperita nella garanzia dell'azione divina attraverso il πάθει μάθος, il dolore può agire come strumento educativo e di conoscenza. La divinità ostile e negativa, invidiosa delle origini è sostituita da una divinità etico-religiosa, con competenze specifiche nell'azione politica e che vuole concedere ai cittadini gli strumenti per affrancarsi dagli dei e autogestirsi.

Nella constatazione della fragilità umana, soltanto l'unità solidale, il rispetto dei ruoli e la cooperazione democratica potevano garantire quella trasformazione politico-religiosa e antropologica delle Erinni in Eumenidi: il vero κέρδος, il guadagno profittevole, nell'ultima tragedia, che è spregevole se ἀνευ δίκης, senza giustizia, ma si trasforma in esperienza positiva quando è giustamente e secondo giustizia condiviso.

Questo complesso di componenti etiche e politiche viene eluso da Pasolini, non accolto o citato, nemmeno alluso nel *Pilade*, nonostante in *Bestia da stile* Pasolini avesse voluto ricollegare il suo dramma all'*Oresteia*, facendo ricordare a Jan dalla sorella che la trilogia «non era finita col lieto fine delle "Eumenidi"». ³⁴ Invece scena dopo cena, verso dopo verso, il dramma politico di prosecuzione dell'*Oresteia* va a scardinare e dichiaratamente a demolire la poetica tragica eschilea: Pasolini indulge su un avvilito politicismo nel quale la dialettica sacro-politico è ridotta ad un'astrusa condizione di contraddizione indecidibile, e si afferma e sostiene una pura opposizione primaria senza soluzione, se non l'esclusione miasmatica e la maledizione. Venuta meno ogni fiducia nella trascendenza eschilea, la tragedia pasoliniana sembra proiettarsi verso un *modus* sofocleo e assumerne i caratteri nell'angosciosa mancanza di un riscatto. Il puro/impuro Oreste, ancora spaventato, di Eschilo si è trasformato in agente del potere, pilatesco, canagliesco, demagogico, fino a ribaltare l'esito festivo e gioioso dell'*Oresteia* e a divenire quasi *alter ego* del padre Agamennone. Oreste è il vero politico moderno e Atena incarna la razionalità neocapitalista, produttivista e ottimista.

Pilade sopporta tutto, nella sua solitudine incomprensiva; è colui che viene abbandonato dallo Stato, diversamente da quell'azione salvifica che in Eschilo la politica attua per ogni cittadino, che non è mai lasciato da solo, grazie alla fiducia nelle istituzioni, negli altri cittadini e negli dei della città; così la tragedia "disomogenea" e inarticolata, ³⁵ questa tragedia non tragedia fallisce cadendo nella trappola dell'incoerenza. L'attualità politica, sociale ed economica italiana, nemmeno nel travestimento mitologico, aveva potuto offrire materia, così come

³⁴ Cfr. F. ANGELINI, *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma 2000, p. 190.

³⁵ Cfr. E. SICILIANO, *"Pilade", politica e storia cit.*, p. 75.

accadeva ad Atene, per rinfocolare un plot tragico; né le sconclusionate e confuse istanze della poetica pasoliniana avevano trovato un modo per disgorgarsi nell'elaborazione mitopoietica delle vicende di Oreste e Pilade.

In *Pilade* non c'è tragico eschileo, né tragedia, un desiderio di tragico, forse; tutt'al più una "nostalgia di tragedia".³⁶

Il più vero e grave tradimento o allontanamento dalla poetica eschilea Pasolini lo compie nell'*Epilogo*, che potremmo definire compiutamente contro-eschileo e di completo affrancamento dal drammaturgo ateniese: Pilade è solo, incontra Atena, che lo rimprovera di non aver voluto accogliere i valori della Ragione, senza più il sostegno di alcuna πίστις, né politica né ideologica. Egli affronta il vuoto insuperabile della sua condizione di reietto, non gli rimane che rifiutare decisamente e recisamente anche l'ultimo legame, l'estremo appiglio: il sacro e il divino, per non crollare nell'annichilimento assoluto. In nessuna tragedia greca classica, né in alcun testo drammatico occidentale ci si era spinti fino alla maledizione di un dio, di Dio, senza commettere (inutilmente e scandalosamente) blasfemia.³⁷

L'*Orestea* si sottrae al destino di diventare un monumento di repertorio, evita il restauro archeologico. La trilogia non esaurisce nella dimensione puramente scenica i suoi motivi; trascendendo questa dimensione, richiede una mediazione perché tali motivi si manifestino nel succedersi delle epoche. Al tempo stesso, la molteplicità dei suoi registri interpretativi la qualifica come un'opera aperta [...] come sostrato di un'autonoma attività poetica.³⁸

Dario Del Corno concludeva con queste parole il suo saggio, e, nonostante non citasse *Pilade* né la traduzione pasoliniana della trilogia o gli *Appunti*, proiettava la sua osservazione fino a comprendere le une e gli altri, accordando così, nonostante errori e diversioni, l'operazione di scrittura della tragedia non tragedia, insieme alla resa linguistica della traduzione pasoliniana, lontanissima dal "restauro archeologico", il documentario su un'*Orestide africana*. Era il 1977... in libreria, per la prima volta, *Pilade* in volume.

³⁶ M. G. BONANNO, *Pasolini e l'"Orestea": variazione su Pilade (ovvero la nuca di Pilade e di Guido)*, in «Critica del testo», XVII/1, 2014, pp. 303-325, p. 313.

³⁷ P.P. PASOLINI, *Pilade*, in ID., *Teatro cit.*, p. 401.

³⁸ D. DEL CORNO, *La discendenza teatrale dell'Orestea*, in «Dioniso», 48, 1977, pp. 343-365.

Finito di stampare
nel mese di marzo 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

