

## **L'*Oresteia* secondo Pasolini: l'utopia di una sintesi\***

di Massimo Fusillo

La traduzione in versi dell'*Oresteia* di Eschilo rappresentò nel 1959 il primo approccio pubblico di Pasolini al dramma greco, proprio nel periodo che vide la sua 'conversione' al cinema e il suo esordio come regista (*Accattone* uscì infatti nel 1961). Nel programma dello spettacolo di Gassmann compare una *Nota del traduttore* che rappresenta un buon punto di partenza per affrontare l'interpretazione pasoliniana della trilogia di Eschilo. «Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico»: la perentorietà di questa affermazione un po' provocatoria avrà senz'altro sconcertato molti lettori della *Nota*, soprattutto perché nel 1960 dominava ancora una visione classicistica e idealistica dell'antichità. Le righe successive dimostrano comunque come questa definizione non implicasse affatto quello schematico e quelle forzature che spesso si associano alle interpretazioni marxiste della letteratura. Pasolini considera i personaggi di Eschilo degli «strumenti per esprimere scenicamente una ideologia», ma riconosce esplicitamente che restano delle «figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente indefinite»: uno dei tratti più significativi del teatro eschileo è proprio questa sinergia tra una forte carica ideologica ed un'altrettanto forte ricchezza scenica.

La struttura dell'*Oresteia* visualizza l'antitesi tra due mondi: da un lato la cultura arcaica e magica espressa soprattutto dalle Erinni, ma anche (con le dovute differenze) da Cassandra e da Clitennestra (dunque da forze femminili), e totalmente basata sulla famiglia (il *ghenos*), organismo ferreo che annienta la responsabilità individuale; dall'altro lato la cultura moderna della democrazia e della polis, che si basa sul principio elettivo e sulla 'razionalità' maschile (Atena vota a favore di Oreste perché non è stata concepita da un ventre materno, ma è nata direttamente dalla testa di Zeus, che comunque aveva inghiottito una figura femminile, Metis). Il progetto etico e politico di Eschilo era per l'appunto la sintesi tra queste due culture, anche se il finale resta compromissorio e ricco di tensione: Oreste viene infatti assolto con voti pari. Alla base della moderna convivenza civile doveva dunque porsi, secondo Eschilo, il terrore atavico e ancestrale legato alle leggi del sangue, rappresentato dalle Erinni sublimato in Eumenidi; come si vede, la politicità dell'*Oresteia* ha una portata ampia, antropologica.

Ed è proprio la sintesi tra le due culture il perno della lettura di Pasolini; la *Nota del traduttore* contiene infatti un'esposizione della trama delle tre tragedie che insiste sulla contrapposizione, in una società primitiva, tra «dei sentimenti che sono primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni), sempre pronte a travolgere le rozze istituzioni (la monarchia di Agamennone), operanti sotto il segno uterino della madre, intesa appunto come forma informe e indifferente della natura», e la ragione «virile», che sconfigge questi sentimenti e crea le istituzioni democratiche (l'assemblea e il suffragio). E' certo una lettura che risente un po' della celebre tesi di Bachofen, che vedeva nell'*Oresteia* la lotta tra diritto matriarcale e diritto patriarcale, tesi che ha influenzato anche Freud; in realtà le Erinni non rappresentano esclusivamente il principio materno, ma difendono tout court il principio della consanguineità (nella *Teogonia* di Esiodo l'Erinni è legata all'idea di vendetta del padre). In ogni caso il punto più importante, per la poetica pasoliniana, non è l'opposizione materno / paterno, e nemmeno quella più pertinente maschile / femminile, ma è l'assimilazione di questi elementi arcaici da parte del nuovo mondo moderno, il momento appunto della sintesi:

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 produttore e fertile. Le Maledizioni si trasformano in Benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta.

Sono parole in cui è racchiusa non solo la lettura pasoliniana del mito greco, ma anche, più in generale, la sua visione politica: la riflessione sull'*Oresteia* diventa quindi metafora di una riflessione sulla società contemporanea poi ampiamente sviluppata negli *Scritti corsari* e nel romanzo incompiuto *Petrolio*. In questa attività di polemista e di giornalista Pasolini ha sempre insistito, con estrema passionalità, sul passaggio brusco e innaturale che l'Italia ha vissuto nel dopoguerra da una società agraria a un'industrializzazione selvaggia, che, con la creazione di un Centro consumistico, ha operato un vero e proprio genocidio delle culture locali, dei dialetti, e in generale dell' «illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale». Un mondo che ha gli stessi tratti del Terzomondo, ed è caratterizzato da una religiosità atavica, ciclica, di fondo pagana, per la quale il cattolicesimo era una sovrapposizione esterna, come lo era il potere nazionale. Il nuovo potere sociale, ispirato da un ottuso

razionalismo tecnologico, ha voluto eliminare ogni traccia delle civiltà e delle culture precedenti, creando una Nuova Preistoria. È una visione troppo apocalittica ed emotiva, ma certo produttiva da un punto di vista artistico. Nel 1960 la sintesi tra cultura primitiva e razionalità moderna sembrava comunque a Pasolini ancora un modello da proporre, un'utopia da inseguire; le *Ceneri di Gramsci* avevano già espresso tutta la contraddittorietà del suo impegno civile, e tutta la sua oscillazione tra un viscerale vitalismo e un cupo pessimismo; ma la speranza che il marxismo potesse trasformare il mondo e sconfiggere la società neocapitalista era ancora molto forte, come traspare anche dalla fiducia nell'ideologia che ispira queste pagine sull'*Oresteia*. La scena in cui Atena istituisce la «prima assemblea democratica della storia» è considerata, ad esempio, «il momento più alto della trilogia»: «nessuna vicenda, nessuna morte, nessuna angoscia delle tragedie dà una commozione più profonda e assoluta di questa pagina». Perciò alla fine la *Nota del traduttore* sfocia in un'appassionata identificazione con la poesia etica e didattica di Eschilo: «la sua allusività politica era quanto di più suggestivo si potesse dare in un testo classico, per un autore come io vorrei essere».

Le opere pasoliniane successive ispirate al mito di Oreste conservano sempre quest'impostazione politica, ma mostrano un incrinarsi della fiducia ideologica; il *Pilade* – un'immaginaria continuazione dell'*Oresteia*, la cui prima stesura risale al 1966 – rappresenta il fallimento di una rivoluzione guidata dal protagonista (personaggio con tratti autobiografici), ispirata appunto dalla sintesi tra il mondo arcaico della civiltà contadina e il mondo moderno della città democratica; e termina perciò con una plateale bestemmia contro la ragione e contro ogni dio. Gli *Appunti per un'Orestide africana* del 1969, splendido film progettuale a metà fra documentario e finzione, testimonia un interesse appassionato per i paesi africani e per le loro giovani democrazie, in cui Pasolini ricercava il modello culturale della sintesi, ma anche quest'ultima alternativa finì per svanire: l'Africa risultò ben presto divorata dalla modernizzazione. Forse non è un caso che Pasolini non abbia mai girato un'*Oresteia*, e che l'ultima opera ispirata dal mito greco sia stata invece la *Medea*, dove il conflitto tra le due culture non è risolto, e appare anzi tragicamente ineluttabile, come il grido di Medea nel finale «Niente è più possibile, ormai». L'utopia di una società che assimili, sublimi e trasformi l'elemento arcaico, splendidamente espressa dalla metamorfosi delle Erinni in Eumenidi, sembrava dunque sempre più lontana; dopo l'ultimo mito affrontato nella *Trilogia della vita*, il

Medioevo popolare, l'incompiuto *Petrolio* e l'ultimo film, *Salò e le 120 giornate di Sodoma*, esprimeranno un orrore radicale per il potere politico *tout court* e per ogni forma di vita sociale.

In quanto summa della cultura tragica ateniese, l'*Oresteia* ha avuto interpretazioni molteplici, da quelle puramente filosofiche, incentrate sul problema etico, a quelle psicanalitiche, incentrate sul complesso di Elettra e sulla follia di Oreste. Il volume pubblicato dalla compagnia del Teatro Popolare Italiano in occasione dello spettacolo conteneva il capitolo sull'*Oresteia* del saggio *Eschilo e Atene* di Georg Thomson, e un carteggio fra lo stesso Thomson e il regista Luciano Lucignani. A dire il vero l'opera di Thomson è uno degli esempi più infelici di critica marxista, in quanto ricerca corrispondenze meccaniche tra l'evoluzione sociale e l'opera letteraria: l'*Oresteia* rifletterebbe il passaggio dalla società tribale al regime democratico, in cui il popolo guadagna una nuova uguaglianza che gli sarebbe stata tolta dal regime aristocratico rappresentato da Apollo e da Agamennone, e dalla tirannia rappresentata da Clitennestra ed Egisto. Ma nella trilogia non c'è traccia di un'evoluzione così complessa: il regime politico resta sempre quello mitico (e patriarcale) della monarchia di Agamennone, di cui Oreste alla fine prenderà il posto, con una tradizionale continuità; i riferimenti alla democrazia e all'attualità, come l'Areopago, sono più che altro voluti, episodici anacronismi. Nel 1960 una lettura marxista doveva comunque risultare assai stimolante per una compagnia teatrale che cercava un approccio anticlassicistico e antiaulico alla tragedia greca: la scelta di questo saggio oggi così superato non va perciò troppo biasimata. D'altronde sembra che lo spettacolo non fosse affatto una trascrizione didascalica delle tesi thomsoniane, ma le utilizzasse invece come punto di partenza per valorizzare gli strati arcaici del testo e per ottenere un impatto il più forte possibile sul pubblico. La scena di Theo Otto conteneva infatti immagini totemiche e colonne bronzee che raffiguravano le Erinni, evocate anche dai balletti africani di Mathilde Beauvoir: tutti elementi 'rivoluzionari' rispetto alla prassi allora dominante negli spettacoli siracusani dell'Istituto del dramma antico.

Nel Novecento le riletture creative del mito di Oreste (O'Neill, Sartre, Hauptmann, Yourcenar, Isgrò) hanno spesso un carattere politico, direttamente legato all'esperienza della guerra, celata dietro la metafora della guerra di Troia, anche se spesso unito a un'altrettanto forte componente psicanalitica. È interessante notare come tutti questi rifacimenti creativi evitino il 'lieto fine' delle *Eumenidi*, o

scegliendo di rappresentare solo la tragedia di Elettra (d'altronde già i drammi di Sofocle ed Euripide esprimono dubbi sulla legittimità del matricidio e non rappresentano il mondo nuovo), o trasformandone i tratti, puntando sulla follia e sull'alienazione. Oltre a risultare troppo legato alla situazione ateniese, il finale delle *Eumenidi* suona un po' estraneo alla cultura novecentesca poco incline allo scioglimento del tragico. Pasolini in questo fa dunque eccezione, dato che esalta il valore del finale, ben potenziato nella traduzione, anche se non ne darà mai un rappresentazione diretta, se non in un 'appunto' del film africano, affidandolo al linguaggio non verbale della danza.

La stessa tendenza a negare o a demistificare l'esaltazione delle istituzioni democratiche che chiude l'*Orestea* di Eschilo si riscontra nelle messinscena della trilogia. Se, nel 1959, lo spettacolo di Pasolini-Gassman-Lucignani mostrava ancora una fiducia problematica nel recupero delle culture arcaiche e nel rifiuto dell'omologazione, le *Orestee* più famose degli ultimi tempi, firmate da Luca Ronconi, Peter Stein e dalla Societas Raffaello Sanzio, offrono un quadro assai più desolato e problematico, in cui dominano afasia e follia, e il ritorno delle forze arcaiche incarnate da Clitennestra.

\* Rielaborazione da M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2007, capitolo 3. Citazioni da: *Lettera del traduttore*, in Eschilo, *Orestide*, versione di P.P.P., «Quaderni del Teatro Popolare Italiano», Torino, Einaudi, 1960, pp. 1-3 = *Nota del traduttore*, in *L'Orestide di Eschilo nella traduzione di P.P.P.*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 175-178; e in *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001.