

“La storia incomincia là dove finisce”.
Fascinazione per l’antico e impegno nel presente

Non nascondo che l’invito dell’INDA a questo incontro mi ha causato qualche perplessità. Non credo di aver titolo per parlare di Pasolini poeta civile, per contribuire a un tema dibattuto in tutte le tonalità e in tutti i registri, sui giornali e nelle aule universitarie, talvolta anche ridotto a pettegolezzo, fin da quando Pasolini era in vita. Altri hanno la competenza e la memoria per riprendere con vigore quel dibattito e sottrarlo alle derive meno interessanti. E temo che anche l’argomento più circoscritto di Pasolini e l’Antico sia stato ormai esaurito dalle sistematiche trattazioni di Massimo Fusillo e di altri specialisti.

D’altra parte, l’occasione mi sembrava buona per rileggere un autore che avevo letto quando ero troppo giovane e con l’orecchio troppo teso alla poesia o agli echi dell’Antichità. E l’occasione mi ha regalato una riscoperta appassionante. Non si può non provare stupore oggi, un fecondo stupore, nel riattraversare pagine in cui la pratica intellettuale e la vita si fondono completamente, in cui l’esercizio del pensiero si realizza come impegno e l’impegno stimola il pensare. Siamo in tempo di decostruzionismo totalmente sbilanciato sulla ricezione che svuota le scritture riducendole a ironici giochi linguistici. Siamo in tempo di tecnicismi asettici che spaventano anche i più autorevoli maestri dello strutturalismo, Tzvetan Todorov e Cesare Segre che tracciò e difese sempre, con Maria Corti, la via italiana e storica dello strutturalismo. Siamo andati oltre le premesse di quell’attenzione ai testi su cui era fondata la buona critica scientifica, forse le abbiamo contraddette per eccesso di zelo formale. O per paura di affrontare le più delicate implicazioni, le questioni più brucianti della letteratura?

Leggere a più riprese e in diverse sfumature, in Pasolini, sia nelle pagine che riguardano l’*Ariald* di Testori e la censura (*Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, pp. 923-926) sia nei saggi letterari e sul teatro, che “la qualità della pagina fa la moralità della pagina” è sorprendente. E lo è ora più di allora, quando Pasolini scriveva, nei primi anni Sessanta e il tema dell’impegno attraversava l’Europa, con differenti esiti, sull’onda dell’*engagement* più teorico che creativo – così almeno pensava Pasolini (*op. cit.* p. 1065) - sostenuto a Parigi dalla saggistica di Sartre. Ora che abbiamo affrontato o subito tutti i discorsi dei metodi e sui metodi, che abbiamo dibattuto troppo a lungo sull’impegno o sull’autonomia della letteratura - scambiando talvolta l’impegno con la propaganda e l’autonomia con l’autoreferenzialità discorsiva totale – l’affermazione di Pasolini, formulata con estrema semplicità, e quasi *en passant* in un dialogo con i lettori di «Vie Nuove», ci porta immediatamente oltre l’aporia. Se la scrittura è di qualità e lo scrittore è consapevole dei codici di cui si avvale, essi sono per ciò stesso anche d’impegno. Quand’anche non sia “Poesia con la P maiuscola”, più ha la forza di strutturare i suoi contenuti attraverso un serio impianto sintattico e un buon impasto linguistico che producono senso e spostano il livello dell’attenzione rispetto a quello della comunicazione ordinaria, più è arte e più, la scrittura, arriva a riscattare il ruolo dello scrittore e il mondo che egli esprime sottraendolo alla chiacchiera di consumo.

Quella che allora era una lucida intuizione tra le altre – non c’è ricerca artistica autentica che non si traduca in impegno e non c’è impegno autentico che non comporti anche ricerca di mezzi intellettuali e espressivi efficaci – ora potrebbe segnalarci una via d’uscita. Ora che la globalizzazione si è compiuta in molti ambiti al prezzo molto costoso dell’omologazione e della piatta orizzontalità in cui le differenze non si armonizzano, ma si cancellano progressivamente, ora che la dimensione della profondità si è assorbita in forme di acculturazione sempre più larghe e più povere, in un neo-alfabetismo di superficie (più lingue, ma malconosciute, più informatica, ma subita invece che governata, più matematica di base, ma senza il senso delle operazioni possibili), la rivendicazione della qualità della scrittura come forza d’impatto si traduce in un appello molto forte. Riconsiderato a posteriori, anche alla luce di una produzione che in quegli anni di «Vie

Nuove» ancora doveva arrivare, questo principio della qualità risulta del tutto coerente con il tema pasoliniano maggiore e più costante della “scandalosa forza rivoluzionaria del passato”. Qualità e passato possono ora apparire come due facce dell’autentico o due vie privilegiate per raggiungere l’autenticità, e non solo nel senso antinovocentesco di «Officina»

Allora, negli anni Sessanta del neocapitalismo rampante, delle lotte di classe e della fede nel progresso, Asor Rosa commentava l’attaccamento di Pasolini al passato come regressione. Per Franco Fortini, nella sua più complessa riflessione, esso significava una sorta di tradimento della causa. Ora che la visionarietà apocalittica di Pasolini, con tutte le sue paure, si è inverata nel consumismo ottundente della fine del ventesimo secolo, il suo secolo, e nella povertà non solo materiale di questo inizio del nuovo millennio, il tema pasoliniano maturato per reazione alla modernità del Novecento, sembra invece aver colto il nucleo più stabile del tragico novecentesco e aver prefigurato il disagio che ci avrebbe travolti, tutti e qualunque fosse la nostra posizione sociale e ideologica, dopo l’euforia dei giochi postmoderni. Quell’attaccamento alla civiltà contadina e ai dialetti e poi quell’attenzione per il sottoproletariato urbano non ancora addomesticato dal benessere né nei comportamenti né nella lingua, che allora apparivano la difesa disperata, se non patetica, di un mondo irrecuperabile e per molti aspetti da non recuperare, ora possono essere riletti come la potente versione personale, pasoliniana, della tragedia dello sradicamento fisico e dello straniamento intellettuale. Vi si possono ancora percepire gli echi del dramma dell’inurbamento coatto del secondo dopoguerra, con le corollarie mutazioni antropologiche, e del successivo smarrimento delle coscienze, del perdere e del perdersi nella modernità. Dello speciale perdersi degli intellettuali che per il dono, o per la zavorra, del proprio sapere e della propria consapevolezza non potevano e non possono lasciarsi vivere e sono condannati a comprendere, spesso con la tentazione di non voler capire, quello che stanno vivendo. E’ il dramma di cui Pasolini scrive vivendolo, in un *continuum* osmotico e prolungato di furia biografica che si traduce in scrittura e di scrittura che si moltiplica in poesia, traduzioni, sceneggiature, drammaturgie, saggistica, giornalismo nell’urgenza esasperata di voler esprimere appieno le passioni e le abiure della vita.

L’ossessione del passato che non passa e che Pasolini non vuole lasciare passare è il filo conduttore di *Il sogno del Centauro*, la raccolta in cui confluiscono le interviste con Jean Dufлот, dal 1969 al 1975, di quegli ultimi anni in cui i progetti si intrecciavano con le retrospettive e la consapevolezza delle scelte era totale, alla luce implacabile degli esiti. Permanere e modificarsi, questo è il tema specificamente pasoliniano che nel 1969 aveva preso icasticamente corpo nei due centauri del finale della *Medea*, quando il più antico centauro sacro, maestro di Giasone bambino, ha generato un nuovo centauro che lo affianca, quello dell’adulterio di Giasone (di Pasolini ?), dei superamenti (scadimenti?) compiuti, delle dissacrazioni. Due centauri dunque e non lo sdoppiamento del primo e unico, come pensava Dufлот, per alludere alla rottura tra il mondo dell’infanzia e quello dell’età adulta. Non dualismo, ma “l’incontro e la compresenza del vecchio e del nuovo – rimarca Pasolini (*Il Centauro*, op. cit., p. 1473) – a significare che la cosa sacra, una volta dissacrata, non viene meno”.

Non solo la cosa sacra e antica non scompare dopo i superamenti e le dissacrazioni, ma si era da sempre imposta a Pasolini come nostalgia della terra, del mondo contadino, del mito fino a creargli imbarazzo, la bruciante consapevolezza di non poter tradurre ciò che sentiva poeticamente in linguaggio saggistico senza correre il rischio del tradizionalismo reazionario e dell’utopia. Sono la scoperta dell’antichità liberata dalle superfetazioni classicistiche e poi il ricorso alla barbarie, a un mondo più antico del proprio vissuto e poi assolutamente arcaico, a condurre Pasolini fuori dall’*impasse*, a riscattare la nostalgia sotto la specie di memoria culturale. Non doveva però esserci spazio di equivoco: la barbarie non doveva essere scambiata con la perversione nazista a cui il termine era comunemente riferito per traslato nel secondo dopoguerra. Con barbarie, “la parola che amo di più”, Pasolini intendeva “lo stato che precede la civiltà, la nostra civiltà: quella del buon senso, della provvidenza, del senso del futuro”, “qualcosa di puro, di buono, in cui la ferocia compare solo in casi eccezionali”, che “più primitiva è, meno è interessata, calcolatrice, aggressiva, terroristica” (*Elogio della barbarie, nostalgia del sacro*). Intendeva, senza mai dirselo né dirlo ai

suoi lettori, una rappresentazione mentale complessa che era maturata nella sua poetica come esito estremo del primitivismo già affiorante in *Canto popolare* e nelle *Ceneri di Gramsci* e infine esplosa nella spettacolare ambientazione della *Medea*. Qualcosa che Pasolini collegava con i suoi viaggi africani, ma di cui l’Africa era una proiezione secondaria più che il referente reale. Un orizzonte nuovo, in cui dislocare urgenze e sogni di autenticità non compromessi dalle ingiustizie che impedivano di idealizzare a oltranza il passato prossimo dell’Italia contadina. Una costruzione, un sistema complesso di segni in cui la topografia scabra, inondata-bruciata dal sole, del Marocco o della Cappadocia e l’arcaico dei costumi – talvolta soltanto l’esotico evocativo dell’arcaico – interferiscono con la scadente modernità delle scene urbane, generando un non-tempo e un non-luogo, un quadro onirico, additivo e atemporale, in cui il Terzo Mondo preindustriale - Africa, barbarie, primordialità, mito - fluisce nel Primo, l’Occidente, di cui è contemporaneo, con la stessa forza con cui il passato e il rimosso irrompono talvolta nel presente turbandolo e imponendogli dinamiche inattese.

Si potrebbero ripercorrere le tappe più significative, poetiche e filmiche, di questo Leitmotiv o, meglio, di questo tema irriducibile della storia che incomincia là dove finisce. E’ il nocciolo di senso dal quale si svolge e intorno al quale si riavvolge la vicenda biografica e poetica di Pasolini, il centro di tutte le sue storie, narrate o filmate, l’innesto in cui gli sembra di poter riconoscere anche il principio della grande storia. Sicuramente esso trova nell’*Edipo re* del 1967 la sua resa più alta e intensa e di quel film descrive-riassume l’intenzione dominante. Di là infatti viene la citazione, dalla didascalia della sceneggiatura, quando sulla scena dell’antica Tebe che sfuma si imprime la contemporaneità del Portico della Morte, di Bologna e della periferia industriale in cui si aggira Edipo-Franco Citti con il suo volto-maschera, il suo flauto e la sua poesia. E quel film, l’*Edipo re*, è la sublime espansione poetica di quella didascalia che ne contiene la chiave: un epilogo di erranza cieca, adulta, urbana e suburbana risponde, chiudendo circolarmente la vicenda, a un prologo georgico, girato nelle dolcissime, lattiginose campagne lodigiane-pavesi delle risaie, in cui nasce un bambino che il padre teme potrà rubargli l’amore della moglie; incastonato in questa cornice novecentesca, autobiografica e freudiana, l’intreccio antico di Sofocle come un sogno o come una gemma si rianima alla luce della memoria e illumina, a sua volta, i luoghi ciechi dell’inconscio. La costruzione a incastri è emblematica, in essa si realizza al meglio e si condensa il più tipico procedimento poetico pasoliniano.

“Volevo fare il film liberamente. Quando lo realizzai avevo in mente due obiettivi: primo, presentare una sorta di autobiografia, completamente metaforica e quindi mitizzata; secondo, affrontare sia il problema della psicanalisi sia quello del mito. Ma anziché proiettare il mito sulla psicanalisi, proiettai la psicanalisi sul mito....Misi in Edipo cose che non erano in Sofocle, ma che non credo siano al di fuori della psicanalisi” (*Pasolini su Pasolini, Conversazioni con Jon Halliday 1968-1971*, op. cit. p. 1363).

I brancolamenti del presente innescano il ricordo del passato più prossimo, della propria origine, e tutta la vicenda prende senso alla luce del passato più remoto, del mito senza tempo in cui si riflette. E’ tutto più chiaro se si legge il film come un’anamnesi psicanalitica, dalla fine: un uomo, Pasolini o un suo contemporaneo, si cerca attraverso Freud e riscopre il triangolo della propria infanzia attraverso Sofocle riletto da Freud, scorge Edipo incorporato nel proprio cuore mentre legge Sofocle introiettato nel pensiero di Freud. Nella propria vita scorge la replica quasi fedele del mito e al centro della grande avventura novecentesca della psicanalisi riconosce il nucleo della peripezia tragica antica.

Tutto ricomincia e deve ricominciare là dove si credeva che finisse, dal ventre della madre evocato da Pilade per Oreste (*Pilade*, III episodio):

E invece tutto torna indietro
la più grande attrazione di ognuno di noi
è il Passato, perché è l’unica cosa
che noi conosciamo veramente.
Tanto che confondiamo con esso la vita
E’ il ventre di nostra madre la mèta.

Impossibile non citare questo passaggio rileggendo Pasolini sul filo del nesso passato-presente. Tanto più che questa battuta risuona nella tragedia che, scritta negli stessi mesi di elaborazione dell'*Edipo* – la prima stesura è del 1966 e la prima pubblicazione in «Nuovi Argomenti» del 1967 - era la continuazione ideale della trilogia eschilea, di quell'*Oresteia* che culmina nel matricidio compiuto da Oreste al centro del secondo dramma, le *Coefore*, e di tutta la composizione drammatica nel suo complesso. Una risposta al gesto di Oreste e al mondo della politica che sul quel gesto estremo sembrava essersi inaugurato. Una risposta per contraddire la ricostruzione di Eschilo? O per comprenderla più profondamente dei filologi?

La traduzione dell'*Oresteia* era stata commissionata a Pasolini da Gassman e da Lucignani nel 1959 per la compagnia del Teatro Popolare Italiano, in vista dello spettacolo che l'INDA avrebbe prodotto nella primavera 1960 al teatro greco di Siracusa. Era per lui la prima occasione di confronto non scolastico e non amatoriale con la drammaturgia attica e l'incontro fu subito passione. Nella *Lettera del traduttore* che accompagna l'edizione, Pasolini descrive un corpo a corpo famelico con il testo eschileo:

“Mi sono gettato sul testo a divorarlo come una belva in pace: un cane sull'osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo contro un infimo campo visivo”.

Sono parole e immagini che lasciano intendere qualcosa che va oltre la consonanza intellettuale di Pasolini con l'antico Eschilo. Pasolini si descrive come se in quella trilogia legata, l'unica che ci sia pervenuta dalla ricchissima produzione del V secolo attico, avesse trovato qualcosa che cercava da tempo, qualcosa che apparteneva anche a lui e che non voleva lasciarsi sottrarre, che lo riguardava o lo inquietava, e che mai era riuscito a esprimere con la stessa potente sintesi.

Eschilo e in particolare l'*Oresteia* avevano avuto un vero e proprio revival con il saggio di George Thompson, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Greek Tragedy*, uscito a Oxford nel 1941 e tradotto italiano per Einaudi nel 1949. Alle perplessità che lo studio andava suscitando nei filologi faceva da contrappeso l'interesse culturale più ampio, risvegliato da una lettura che sembrava scoprire il realismo del teatro antico e riscattarlo all'attenzione della critica marxista, zdanovista per essere più precisi. Erano infatti, quelli, gli anni di Andreij Zdanov presidente del Kominform e nume tutelare dell'ortodossia estetica e dunque etica della letteratura e dell'arte. L'ipotesi interpretativa di Thomson, influenzata da Engels di *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato* e indirettamente, attraverso le critiche argomentate da Engels, anche da Bachofen di *Il Matriarcato*, batteva sulle valenze politiche della trilogia e in particolare sulla drammatizzazione del passaggio, sul progresso, dalla più arcaica società tribale alla più giusta società delle istituzioni democratiche. Pasolini la faceva propria nelle grandi linee e gli sembrava restituire a Eschilo - alla “sua allusività politica che era quanto di più suggestivo si potesse dare in un testo classico per un autore quale io vorrei essere” (*Lettera del traduttore*)- quella forza di impatto che riteneva attutita dal classicismo degli interpreti accademici più accreditati. Ma Pasolini andava oltre Thompson, oltre il suo ottimismo che sembrava non accorgersi delle insinuazioni eschilee, e oltre i filologi con il loro professionale attaccamento alla lettera del testo.

Con un'intelligenza poetica e drammaturgica che segue altre strade, Pasolini intuisce quello che né l'intelligenza, la competenza, linguistica dei filologi né il realismo progressista di Thomson avevano colto appieno fino ad allora. Pasolini intuisce che il nucleo drammatico essenziale, verbalizzato nella trilogia e in apparente contraddizione con la direttrice narrativa dell'intreccio, non è il passaggio dal vecchio al nuovo ordine del mondo. Di questo passaggio si era incaricata e si incarica sempre la storia che procede implacabile anche ai prezzi altissimi della violenza e del crimine. Pasolini comprende per primo che il vero tema dell'*Oresteia* coincide con il suo tema eccellente e primario della sopravvivenza irriducibile del passato negli individui e nelle società, della difficilissima, ma necessaria ritessitura del vecchio nel nuovo mondo che non voglia smarrire il sesto né il senso. E ritessere il passato nel presente e futuro vuol dire, per Pasolini, riprendere anche i fili delle credenze, delle superstizioni, dell'irrazionale, non permettere che i legami di sangue siano superati dai vincoli simbolici della politica o delle alleanze, che la ragione utilitaristica non azzeri gli affetti e le passioni.

La lettera del traduttore è molto esplicita:

“certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati, andranno piuttosto acquisiti, riassimilati e, naturalmente, modificati; l’irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso, ma semplicemente arginato....Le Maledizioni si trasformano in Benedizioni. L’incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell’angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta”.

E’ indubbio che Pasolini stia proiettando le categorie e il malessere del suo tempo sulla scrittura di Eschilo. Ma è altrettanto certo che egli coglie perfettamente il centro del conflitto antico, il doppio vincolo in cui si dibattono coloro che vivono le grandi modernizzazioni epocali, gli eroi di Eschilo e quelli di Sofocle, questo Oreste in particolare, e soprattutto i suoi spettatori del 458, alla fine della democrazia areopagitica o dell’età cimoniana, comunque si voglia definire la violenta stagione di assestamento che segue le vittorie dei Greci sui Persiani e la costituzione dell’impero ateniese.

La predilezione di Pasolini per l’ultimo dramma, le *Eumenidi*, e per il suo finale in cui Atena accompagna con un commento didascalico il mutarsi delle dee della vendetta di sangue nelle dee della concordia politica è la premessa alla battuta di Pilade nella tragedia pasoliniana del 1967: “E invece tutto torna indietro...E’ il ventre di nostra madre la metà”. La premessa soltanto, perché la battuta di Pilade va oltre la mediazione imposta da Atena e ne sconfessa la tenuta. Il nuovo ordine che era stato inaugurato dal matricidio dell’Oreste eschileo non avrebbe potuto sussistere senza metabolizzare le dee della madre e tutto quello di cui la madre e le sue Erinni erano simbolo: la parentela, la legittimità, la tradizione con tutte le sue consolazioni e le sue trappole. Ma la modernità dell’Oreste pasoliniano, il suo progetto liberale, non può più contare su quella pacificazione e deve necessariamente fare i conti con il richiamo della madre, con il suo ritorno, avvertito da Pilade. Negli anni che intercorrono tra la traduzione dell’*Orestea* e la scrittura del *Pilade*, contemporanea alla regia dell’*Edipo*, Pasolini non si limita a coltivare quella lucida percezione del passato che urge nel presente, del vecchio annidato nel nuovo, che lo aveva folgorato traducendo Eschilo e aveva poi ritrovato in Sofocle. Quasi che la scoperta di Eschilo lo avesse portato a una più profonda coscienza – anche forse a un più motivato orgoglio - del suo specifico tema autoriale e, insieme, gli avesse suggerito buone strategie per esprimerlo, Pasolini incomincia a rivisitare gli intrecci antichi anche per le pieghe che avrebbero potuto prendere e non avevano preso, con la stessa aggressività dei drammaturghi attici, per riscriverli variandoli senza ritegno, per espanderli, per reinterpretarli.

“Misi in Edipo cose che non erano in Sofocle”. Mise anche in Pilade cose che non erano nel personaggio antico, non solo nel silenzioso Pilade delle *Coefore* o delle due *Elettra*, quella di Euripide e quella di Sofocle, ma neppure nel più attivo personaggio dell’*Oreste* euripideo. E mise in *Teorema*, del 1968, cose che non erano nelle *Baccanti* di Euripide. E ancora in *Affabulazione*, dell’estate 1969, cose che non erano nell’*Edipo* antico e neppure nel suo *Edipo re* di due anni prima e che lo rovesciavano. Negli *Appunti per un’Orestide africana*, cose che non erano nell’*Orestea*. Complici la malattia e la convalescenza della primavera-estate 1966, in una stagione di letture intensive del teatro attico e dei dialoghi platonici, Pasolini riprende alcuni intrecci antichi modificandoli fino ai limiti della riconoscibilità, con la stessa irriverenza con cui i drammaturghi tragici avevano lavorato nei loro intrecci la malleabile materia mitica delle tradizioni, piegandola ai nuovi temi della *polis*, deattualizzando nel filtro dei miti i drammi sociali della contemporaneità politica. Ma anche con la stessa ostinazione con cui Euripide si era adoperato a smagliare gli intrecci degli altri poeti, specie quelli eschilei, svuotandoli di senso e ritramandoli secondo altri disegni, talvolta anche in opposte direzioni di senso.

E’ Euripide forse a segnare l’ultima svolta nel percorso intrapreso da Pasolini con la traduzione dell’*Orestea*, a fargli prendere le distanze dal teatro di Eschilo e di Sofocle che resta politicocentrico, malgrado l’acutissimo senso dei due drammaturghi per la tradizione che persiste dentro la modernità della *polis* e la inquieta, sempre sul punto di travolgerla. Dopo la lettura della *Medea*, in cui Euripide smaschera la retorica politica affidata a un Giasone post-eroe e cittadino di basso profilo –borghese piccolo piccolo, verrebbe da dire con un grave anacronismo – dopo la lettura delle *Baccanti*, in cui Euripide spettacolarizza la caduta di Penteo, fatto a pezzi come il suo

logos arrogante sfibrato dalla follia dionisiaca, è il teatro della barbarie a prendere il sopravvento sul teatro della *polis* che si era imposto sulla poesia del popolo. E' Euripide che restituisce ragioni e verità alla violenza barbara di Medea e di Dioniso, della Colchide e dell'Asia, a distogliere lo sguardo di Pasolini dalla Grecia del pragmatismo opportunistico di Giasone, del potere senza qualità di Penteo, del matricidio criminale di Oreste, a suscitare il miraggio barbaro. A sostituire il passato della Grecia, anch'esso troppo greco e gravido di ragione utilitaristica e di storia compromettente, con l'altrove barbaro in cui anche la forza è più ingenua che brutta, in cui la preistoria non è ancora finita e la storia non ancora cominciata, in cui si può riconoscere l'inizio più autentico da cui ripartire.

Ma come avrebbe commentato, Pasolini, l'appena avvenuta pubblica esecuzione delle streghe in Kenya, dopo un processo sommario e una condanna esemplare? Come avrebbe reagito a questa nuova e maligna mescolanza di magia e tecnologia, di arcaico, barbaro, e globalizzato?

Anna Beltrametti (Università di Pavia)
