

Luca Mozzachiodi

Pasolini tra maschere tragiche e drammi dialettici

Come citare questo articolo:

Luca Mozzachiodi, *Pasolini tra maschere tragiche e drammi dialettici*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 43, no. 4, gennaio/giugno 2017

1. Ragioni di un teatro

La vulgata critica e biografica, alimentata artificialmente dallo stesso Pasolini e sancita in sede critica dalla nota di Aurelio Roncaglia alla prima edizione garzantiana postuma del teatro di Pasolini¹, vuole che l'esperienza drammaturgica sia sorta essenzialmente da una lettura dei dialoghi platonici durante una convalescenza che lo costrinse al riposo forzato nel 1966²; certamente questa impostazione va smentita per le prove che segnano l'intera carriera letteraria di Pasolini, dal giovanile dramma *La sua gloria* al tardo *Teorema* nato per la scena e convertito in film. Nondimeno se vi è una così ferma intenzione nell'autore di stabilire un processo di filiazione diretta tra la sua opera drammatica e i testi platonici ritengo sia opportuno interrogarsi sulla specificità di questo rapporto.

Il tema della grecità, grecità come condizione politica e non solo geografica, come particolare congiuntura di forze e strutture sociali che si esprimono esteticamente nella tragedia è in qualche modo già latente nel pensiero pasoliniano, dai tempi del Dopoguerra e dell'incompiuto *Edipo all'alba*, passando ovviamente per la traduzione dell'*Oresteia* che gli fa pensare di Eschilo «è un poeta quale io vorrei essere»; alla luce di questo ben si comprende il comma 39 del suo *Manifesto per un nuovo teatro* che recita «la democrazia ateniese ha inventato il più grande teatro del mondo – in versi – istituendolo come RITO POLITICO»³, tuttavia è bene ricordare che una simile attitudine ha la sua origine teoretica in ambiente romantico, segnatamente nella sesta delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, di Schiller, e idealista con Hegel, che certamente Pasolini lesse e meditò, anche e soprattutto attraverso la mediazione marxiana.

Il filosofo nella sua *Fenomenologia dello Spirito* scrive degli attori tragici «Questi uomini sono artisti che non esprimono in modo inconsapevole, naturale e ingenuo, l'esteriorità delle loro decisioni e delle loro imprese come avviene nel linguaggio che nella vita reale

accompagna l'attività ordinaria; essi, al contrario, esteriorizzano l'essenza interna, dimostrano il diritto della loro azione, affermano riflessivamente il *pathos* cui appartengono e lo enunciano in modo determinato nella sua individualità universale, libero da circostanze accidentali e dalla particolarità della personalità».⁴ Difficile trovare parole che spieghino meglio la concezione teatrale di Pasolini, tanto nella sua critica al naturalismo e alla sua pretesa mimetica quanto nell'apparente monotonia e uniformità del linguaggio dei suoi personaggi; al comma 10 del *Manifesto* leggiamo della sua opposizione al teatro della Chiacchiera, ovvero quello nel quale l'azione risiede fuori della parola che ha una funzione esornativa e di resa d'ambiente, e quello del Gesto e dell'Urlo, sorto come negazione del precedente e risoltosi nella più totale supremazia dell'azione rispetto alla parola che è per Pasolini la principale essenza della tragedia, sia la sua forma che la sua sostanza⁵, al punto di affermare che le idee «*Sono i reali personaggi di questo teatro*»⁶. Tutto molto platonico, nei nomi, ma quanto hegeliano nel suo essere opposizione di idee e non ricerca! Persino la metodologia di analisi della situazione teatrale fondata sulla «doppia opposizione» a Chiacchiera e Gesto pare avere un fondo dialettico; se dunque i personaggi dicono «l'essenza interna» e si presentano come idee sostanziate ha ragione Casi nello scrivere: «ci troviamo di fronte a un superamento del personaggio inteso come ingranaggio della narrazione tradizionale [...] I personaggi di Pasolini, pur essendo identità a sé stanti non condividono solo un linguaggio, ma anche una consapevolezza: quella di essere personaggi di una rappresentazione, come accadeva nei grandi teatri del rito e del mito»⁷. Tre paiono allora le componenti di questa ideologia tragica, oltre all'elemento politico-dialettico appena individuato vi è quello platonico e maieutico narrato dalla favola d'origine di questa scrittura drammaturgica e che ha una parte fondamentale nel renderlo una sorta di contrasto filosofico dove appunto la parola viene prima dell'azione, ma senza essere parola scenica in senso tradizionale, quanto piuttosto parola di verità; nel teatro di Pasolini ogni personaggio dice ciò che pensa, mai si mente e ancor meno si tace il linguaggio interiore come facciamo invece nella vita quotidiana, né altrimenti potrebbe essere a patto di violare lo statuto del teatro e la parità tra autore e spettatore che Pasolini postula come essenziale; «i personaggi per Pasolini sono idee coagulate in *pièces a thèses* in grado di confrontarsi come in una accademia platonica e in una diatriba filosofica, a privilegiare la riflessione su chi siamo e su dove andiamo», scrive Paolo Puppa⁸, cioè riflessione sul destino secondo l'eracliteo *ethos anthropo daimon*, già caro a Nietzsche e alla cultura tedesca⁹ e, da materialista, anche sulla storia. Questo porta a riflettere sulla terza cifra del teatro pasoliniano, la sua classicità, nel porsi appunto determinate questioni e nel condividere essenzialmente la visione della vita propria di quello che con Steiner possiamo definire il pensiero tragico; «la tragedia ci insegna che il dominio della ragione, dell'ordine e della giustizia è terribilmente circoscritto e che non c'è progresso scientifico o risorsa tecnica che possano aumentarne il raggio d'azione»¹⁰. Ecco la ragione di profonda affinità con i modelli

moderni di Pasolini, Corneille, Calderón e soprattutto Racine, autori raffinati che poco concedono all'intrigo e molto alla speculazione nelle loro opere, il problema non è infatti mai come andrà a finire, tutti scelgono trame già note al pubblico del tempo, siano miti dell'antica Grecia, storie di santi o antichità romane e bibliche, quanto piuttosto quale verità conteneva in sé quella risoluzione che chiamiamo *explicit* della tragedia. Particolarmente nell'ultimo il teatro è un luogo puramente astratto di passioni morali e sentimentali al punto che si può dire che dal primo verso sia tutto già compiuto, e con Racine Pasolini ha una lunga consuetudine dall'incompiuto *Cappellano*, che molto deve alla *Fedra*, alla riscrittura del *récit de Thérèse* nella poesia *Recit* che del teatro raciniano dà anche una resa metrica in italiano¹¹, una riscoperta mediata attraverso la lettura di Spitzer e anche di Freud¹²; diversamente accade per esempio in Shakespeare e in Lope de Vega, dove la trama è ben più che un pretesto e il colpo di scena è essenziale, così come la soluzione semplicemente positiva possibile, persino in Shakespeare sono convinto, è idealmente possibile che Laerte non ferisca Amleto, mentre Laio non potrà mai sopraffare Edipo perché incarnazione della necessità.

Questa differenza ha una ragione primaria anche nel diverso pubblico che questi autori hanno per destinatario ideale: nel caso dei primi soprattutto piccola e grande nobiltà, burocrazia, e ospiti di corte, spesso per gli altri invece anche popolo e borghesia, e nella loro opera la dimensione materiale ed economica del sostentamento ha sicuramente una parte maggiore, come l'incultura, nel senso di mancanza di educazione classica, di una parte del loro pubblico. Ogni teatro è infatti soprattutto il suo pubblico e Pasolini mostra di saperlo bene immaginando un destinatario, cioè un interlocutore preciso, per il suo teatro di Parola «I destinatari del nuovo teatro non saranno i borghesi che formano generalmente il pubblico teatrale: ma saranno invece i *gruppi avanzati della borghesia*»¹³ *alias* gli intellettuali. Dire che ci si rivolge agli intellettuali significa soprattutto avere in mente di parlare a coloro che dispongono di una parte del potere della classe dominante e che sono in qualche modo disposti a compiere un tradimento di classe giacché, secondo un'acquisizione capitale del marxismo «i soggetti che costituiscono la classe egemonica detengono, tra le altre cose, pure la coscienza e pertanto pensano»¹⁴; questo interlocutore è tanto più necessario, cioè inevitabile e unico, per Pasolini, quanto più inquadra come essenza del dramma la narrazione del proprio fallimento storico, principalmente in Italia va da sé, e l'estrinsecazione delle proprie contraddizioni.

Un teatro sugli intellettuali, dunque, per gli intellettuali, messo in scena addirittura dagli intellettuali, come ricorda Marco De Marinis parlando della «sua sottolineatura della necessità, per l'attore di essere anzi, di diventare, finalmente "*Un uomo di cultura*"»¹⁵, proprio negli anni in cui lo spettro di azione politica delle frange intellettuali militanti pareva farsi più concreto, per quella che comunemente si chiama la Contestazione, e insieme più ristretto perché era in pieno corso la *Mutazione antropologica* da Pasolini

studiava attentamente negli anni Settanta con gli *Scritti Corsari* dove si legge «la vecchia cultura di classe [...] è stata sostituita da una nuova cultura interclassista: che si esprime attraverso il modo di essere degli italiani, attraverso la loro nuova qualità di vita»¹⁶, fenomeno ancora prima intuito e rappresentato poeticamente nelle tragedie *Calderón* e soprattutto *Pilade*, del quale possiamo oggi vedere i concreti risultati sulla natura stessa degli intellettuali; sulla loro condizione valgono le recenti parole di Hobsbawm: «il declino dei grandi intellettuali di protesta, quindi, non è dovuto solo alla fine della Guerra Fredda, ma anche alla spoliticizzazione dei cittadini dell'Occidente in un periodo segnato dalla crescita economica e dal trionfo della società dei consumi»¹⁷.

Se oggi ci si abbandona alla retorica biblica dell'*ubi sunt*, che pur non priva di ragioni è quantomeno curiosa se proviene da intellettuali, l'intenzione nella stesura delle tragedie e del Manifesto, oltre chiaramente al fatto poetico in sé, era porre la possibilità di un terzo modello, alternativo a quelli allora in auge di Artaud, nel quale rimaneva come un residuo della matrice superrealista una certa volontà di *épater le bourgeois*, e di Brecht, il cui teatro era un'operazione intellettuale ma rivolta alla classe operaia e al proletariato e la cui possibilità di rappresentazione dei contrasti di forze era, appunto, limitata alle condizioni del suo sorgere, e non poteva, pena l'accademismo che Pasolini imputa al Strehler, essere semplicemente aggiornata con innovazioni registiche.

Questo era ciò che Pasolini intendeva dire, scrivendo nel Manifesto che «i tempi di Brecht sono finiti per sempre»¹⁸ ed infatti il teatro di Pasolini si vuole più politico di quello brechtiano non perché meno didattico, anzi quando sfiora l'allegoria lo è quasi di più, né perché più *gauchiste* e innamorato degli operai o vagheggiante una comune di autori-attori intellettuali, come qualche volta purtroppo viene rappresentato, Pasolini non era sciocco; piuttosto cerca, a mio parere, di superare dialetticamente Brecht, se per dialettica intendiamo non uno schema sterile e prefissato ma la capacità di essere coscienti del rapporto tra pensiero, azione e condizione nel divenire storico. Si comprende infine perché Pasolini abbia in mente gli intellettuali come figura chiave del suo teatro: sono coloro che rappresentano la negazione in un momento di rivolgimento culturale, negazione che è, tragicamente, sia battaglia rivoluzionaria che opposizione al concreto divenire nelle forme della rivoluzione neocapitalistica, sta dunque negli intellettuali il momento tragico della contraddizione e le analisi troppo teatrologiche della drammaturgia di Pasolini, attente più ai dettagli tecnici, scenici e letterari corrono il rischio di non comprendere le motivazioni profonde di questa scrittura, è infatti sempre lecito e fondamentale chiedersi perché cambiare radicalmente la scrittura drammatica e non scrivere un romanzo, o un saggio o un'altra poesia? Sul piano del risultato e della scelta di una dialettica realmente tragica, cioè priva di sintesi, anche se la privazione è percepita da Pasolini come pura risultante storica e non come negazione della sintesi *tout court* mi pare si possano come risposta usare per le tragedie pasoliniane le parole di Adorno che, negli stessi anni, conduceva una

polemica affine contro il brechtismo «In quanto smontaggi della parvenza essi fanno saltare dall'interno l'arte che il proclamato impegno sottomette solo dall'esterno e quindi solo in apparenza. La loro ineluttabilità [e dobbiamo leggere la loro ineluttabilità tragica] costringe a quel mutamento che le opere impegnate si limitano a pretendere»¹⁹.

L'immediato corrispettivo di questo destino ineluttabile degli intellettuali che Pasolini inscena, è costituito dall'immagine di quei poeti che cantarono la Rivoluzione d'Ottobre, la vissero e a seguito di essa trovarono la morte, Majakovskij e Esenin, ai quali il nuovo teatro di Parola è dedicato in ricordo. Poste dunque le adeguate premesse ideologiche si possono meglio cogliere alcune dinamiche e le tematiche portanti di opere quali *Calderón* e *Pilade*, che sono a mio parere le più significative in questo senso.

2.1 *Calderón*

Calderón è in senso letterario una riscrittura, con profonda reinterpretazione, del dramma *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, dal quale mutua l'espedito del risveglio e alcuni personaggi, come forma è invece uno *Stationendrama*, cioè un dramma nel quale la continuità è assicurata solo dalla presenza del protagonista in scena che viene però di volta in volta a passare diverse stazioni che fanno avanzare non la trama ma il procedere di un tempo interiore o di argomentazione; nonostante si tratti di una delle forme in cui si dà il dramma moderno²⁰ è però piuttosto tipica del dramma già postmoderno perché Rosaura, nei suoi cinque successivi risvegli, che scandiscono il susseguirsi degli episodi e che hanno per luogo rispettivamente una casa dell'alta nobiltà spagnola, una casa di cura condotta da suore, la baracca di una prostituta nei quartieri poveri di Barcellona, una casa della media borghesia e infine un Lager, non serba nessuna coscienza di sé ma è quasi un pupazzo nelle mani di Basilio, di volta in volta allegoria del potere, che ordina ai suoi servi di risvegliarla come a voler dimostrare, classe per classe, rapporto per rapporto la pervasività del potere stesso, di fronte al quale il soggetto è come infranto e altrettanto vale per i comprimari. «If, Indeed, the subject has lost its capacity actively to extend its pro-tensions and re-tensions across the temporal manifold and to organize its past and future into coherent experience, it becomes difficult to see how the cultural productions of such a subject could result in anything but "heaps of fragment"»²¹, così Jameson sulla condizione postmoderna che Rosaura pare incarnare, frammenti di sogno sono infatti ciò che le resta e come nota Enrico Groppali «il sogno non sarà più come in Calderón doppia metafora dello stato di diritto portato a coincidere con lo stato di natura»²² ma metafora della vittoria del neocapitalismo che diventa esso stesso stato di natura e pone la sua alterità, iconizzata nell'irruzione dei partigiani-rivoluzionari-operai all'interno del Lager, nel piano dell'irrealtà e del sogno frustrato.

Questa è infatti anche la tragedia pasoliniana sul '68, sulla Contestazione e il suo fallimento e appunto gli intellettuali contestatori assumono di volta in volta la maschera di Sigismondo,

Pablo o Enrique, triplice forma dell'impotenza di fronte al potere Basilio. Il primo rappresenta un tipico intellettuale spagnolo della prima metà del Novecento, dei tempi di Brecht, che cita, e della *Generación* del '98 e di quella del '27 della quale fa i nomi degli esponenti principali come di amici: Buñuel, Rafael Alberti etc. nel dialogo con Doña Lupe, figura del potere fascista e clericale arcaico che è il suo corrispettivo; ha combattuto da ragazzino nella guerra civile e può orgogliosamente affermare: «Io in quella guerra ero coi poveri contro i ricchi/con gli operai e i contadini contro i preti e i borghesi»²³, formulazione manichea e netta che è specchio di un tempo di relazioni sociali codificate, rapporti di forza precisi e antitesi dirette, insomma del paleo-capitalismo in cui i nemici avevano forma certa, ma è anche, storicamente, un esiliato e uno sconfitto che, ritrovatosi in un tempo del quale non riconosceva più le strutture sociali e di conseguenza la dimensione affettiva, non può che regredire alla passione animale esercitando la pura violenza carnale sull'amata della gioventù. Abdicando a quella cultura che pure condivideva con i suoi nemici questo intellettuale dell'anteguerra finisce così per essere il ricordo di un passato ormai lontano nel 1967 e per poter essere amato da Rosaura sì, ma solo in sogno.

Il secondo, Pablo, è un ragazzino di sedici anni nel quale Pasolini ha certamente voluto ritrarre gli studenti più giovani tra i protagonisti della contestazione: le sue letture sono alquanto disordinate, «ho letto i Grundriss [sic],/ il vecchio Lewin, il giovane Haydin, Marcuse, Malcolm X,/ Obi Egbuna, Carmichael e il S. Francisco Oracle»²⁴ dice, un po' di psicologia dunque, attivisti politici dei neri americani e testi del marxismo *à la page* negli anni Sessanta ma la cultura è in lui di seconda mano e degenera in intellettualismo velleitario e inautentico, non si rende nemmeno conto di parlare per frasi fatte come «ogni leadership è fascista» e «gli esclusi devono gettare i fiori e prendere le armi»²⁵ finendo per diventare una caricatura di quella violenza che una acculturazione falsamente contestatrice esercita sulla sua innocenza di ragazzino ricco, di fronte alla prostituta Rosaura che invece, popolana e antica, quell'innocenza serba intatta. Pablo somiglia molto a quei ragazzi infelici dei quali Pasolini dirà nelle *Lettere luterane* «Essi a causa di circostanze che per le grandi masse sono finora solo negative, e atrocemente negative, sono più avanzati, sottili, informati, dei gruppi analoghi di dieci o vent'anni fa. Ma che cosa possono farsene della loro finezza e della loro cultura?»²⁶ ed infatti il suo sfoggio di cultura di fronte a Rosaura non può, a una lettura meditata, non parere un'aggressione mascherata, che cerca di far valere un privilegio di classe come risposta alle sue inettitudini sessuali e relazionali. Certo anche Pablo, come Sigismondo, è amato da Rosaura, ma in questo amore vediamo maggiormente l'invidia che non una nostalgia poetica del passato, né sarà un caso che gli autori citati da Pablo come appannaggio dei membri normali, Machado, Unamuno, Alberti, e dunque implicitamente tacciati di pensiero reazionario e passatismo siano quelli che invece Sigismondo conta fra le sue frequentazioni intellettuali, e con lui Pasolini, che in questi due personaggi instaura un parallelo tra due generazioni di borghesi colti, la sua e quella dei

figli, a chi vada maggior simpatia è noto.

Enrique, che entra in scena verso la fine della tragedia, è invece uno studente di scienze politiche che piomba nella casa borghese di Rosaura e di suo marito Basilio fuggendo dalla repressione poliziesca durante uno sciopero, qui il riferimento agli studenti del '68 è talmente diretto che nel monologo di Enrique è contenuta l'implicita risposta alla poesia di Pasolini *Il PCI ai giovani*²⁷: «e così se mi dicono/ che in fondo anche un povero poliziotto adolescente/ venuto dal sottoproletariato dell'Andalusia/è politicamente più puro di me, anche in tal caso/sorrido con pazienza»²⁸, la sticomitia tra Enrique e Basilio è poi rivelatrice di come qui si affrontino lo studente contestatore e il padre borghese caratterizzato da un certo perbenismo di sinistra: «B: E cosa volete? E: Tutto. B: Chi dice tutto... E: Sì, secondo il buon senso; no, secondo l'Immaginazione. B: Vorresti ridurmi a campione del buon senso? E: In quanto riformista, lo è. B: Giusto. Ma tu avrai pure anche dei padri comunisti. E: Noi rifiutiamo tutti i padri.»²⁹. Quest'ultima epifania di Basilio è probabilmente la più interessante e complessa, non si tratta qui solo del potere di fronte alla Contestazione, ma di quel particolare tipo di potere rappresentato anche dal PCI e dal conformismo di sinistra; Pasolini interpretò sempre il PCI come un contropotere, uno stato nello stato, come Basilio non allineato al fascismo-capitalismo, ma comunque incapace di contrastarlo e finendo per giocare sullo stesso piano politico e ideologico degli avversari, dei quali aveva in qualche modo introiettato le categorie e a cui contrapponeva un primato morale non di rado sconfinante nel moralismo.

C'è qualcosa di velleitario, o di elegiaco, in tutte le figure di intellettuali, incapaci di vivere il presente, elaborare il passato e costruire il futuro al punto che la pur commovente chiusa dell'ultimo sogno che proietta Rosaura in un Lager liberato da operai armati con fazzoletti e rosse bandiere pare confermarci che «in *Calderón* la rivoluzione è ormai solamente un sogno. Solo il sogno e il suo oggetto, il passato, sono ormai, ma vanamente, rivoluzionari»³⁰.

2.2 *Pilade*

Pilade rappresenta una sorta di scrittura attualizzante del seguito dell'*Orestea*, opera da sempre nell'interesse di Pasolini, che vi vedeva tanto la trasposizione drammatica di una serie di miti legati alle istituzioni familiari e alla sessualità, quanto, marxianamente ed hegelianamente il passaggio tra due diversi stadi di diritto e di produzione; si va così dalla precedente traduzione dell'*Orestide* (1960) ai seguenti *Appunti per un'Orestide africana* (1970) film documentario sulla possibilità di ambientare una moderna *Orestea* mitica nell'Africa Nera della decolonizzazione.

Questa tragedia è in un certo senso il termine medio tra le altre due opere ed è anche la più dialettica delle tragedie pasoliniane dove, per usare un'espressione hegeliana, si scontrano due mondi, due «masse etiche» in tensione conflittuale: nello scontro tra le coppie Pilade-Eumenidi e Oreste-Atena si attua lo stesso procedimento che Hegel dice proprio della

tragedia greca «Queste essenze elementari *universali* sono al tempo stesso *individualità* autocoscienti, sono eroi che pongono la loro coscienza in una di queste potenze che hanno in essa la determinatezza del carattere e ne costituiscono l'attivazione e la realtà.»³¹ Le filosofie della storia si fanno persona sulla scena.

L'oggetto della tragedia è lo scontro tra Oreste, fautore della rivoluzione di destra all'insegna della tecnica profetizzata da Atena e Pilade, sostenitore della rivoluzione poetica e passatista incarnata dalle Eumenidi, i due alleati nella lotta contro Clitemnestra ed Egisto contendono poi sul futuro della città di Argo, nel quale Oreste importa il culto razionalista di Atena. Pilade viene esiliato, riunisce un esercito partigiano e tenta di realizzare una rivoluzione poetica e socialisteggiante, l'uno e l'altro si contendono l'alleanza di Elettra, forza che rappresenta la tradizione e dietro la quale è legittimo intravedere la religione della Chiesa, dopo alcuni successi di Pilade Atena profetizza e compie una nuova rivoluzione, pacifica e non sperimentata prima, unendosi alle Eumenidi; Pilade e con lui la sua civiltà e i suoi valori sono superati più che sconfitti. Nel testo la sensazione di assistere ad una drammatizzazione delle vicende politiche e socioculturali italiane del boom economico è fortissima, se infatti come è stato scritto «il conflitto rappresentato in *Pilade* ripropone la dicotomia filosofica su cui si basa il dualistico pensiero occidentale che oppone da sempre le coordinate della natura, del corpo, della fede e dell'irrazionalità a quelle della cultura, della mente, della legge e dei valori razionali»³², è però trasparente la drammatizzazione del percorso che porta a quella che Pasolini avrebbe poi chiamato la «rivoluzione antropologica». Ricordiamo qui solo un passaggio dagli *Scritti corsari* relativo alla rivoluzione di destra «La restaurazione o reazione reale cominciata nel 1971-72 (dopo l'intervallo del 1968) è in realtà una rivoluzione. Ecco perché non restaura niente e non ritorna a niente; anzi, essa tende letteralmente a cancellare il passato, coi suoi «padri», le sue religioni, le sue ideologie e le sue forme di vita»³³ che pare una fedele narrazione da mettere a seguito della «descrizione umoristica» fatta ad Oreste dalla dea Atena. Se dunque di tragedia storico-filosofica si parla è bene chiedersi anche qui che ruolo abbiano i due opposti campioni, Pilade e Oreste, che anche se non sono intellettuali in senso stretto sono comunque messi in scena come uomini di pensiero e azione organici alle loro ideologie.

Nel parere di Santato «Oreste è il politico cinico che opera in sintonia con la storia che gli dà il potere. Pilade è l'intellettuale disorganico, anzi il poeta che vive in un proprio mondo irrimediabilmente diviso da quello che si afferma nella storia»³⁴, pur allineandomi generalmente con questa sintesi ritengo debba essere approfondita con alcune considerazioni: in primis la figura di Oreste è anche una figura di annunciatore di una nuova religione e ha, sotto una luce distorta, qualcosa di San Paolo nell'entrare in scena: «O: Un dio mi ha illuminato. P: Che dio? O: voi lo conoscete solo di nome, forse,/per averlo sentito da gente/venuta dall'Attica. Si chiama Atena.»³⁵

Oreste è dunque anche annunciatore di una rivoluzione che avviene, è un profeta verace di una dea potente e sa cogliere le leggi della storia perché vi è all'interno; la sua rivoluzione vince su quella di Pilade non perché è più forte, e Pasolini lo sa, ma perché è più dialettica e i suoi valori sono capaci di sorgere non contro, ma *anche* da quelli di Pilade, superandoli esattamente come la nuova società dei consumi e le forze capitalistiche negli anni '60 superavano il tradizionale conflitto sinistra-destra e fondavano un potere nuovo su una nuova antropologia del consumatore promuovendo felicità, pace, edonismo. Lo specchio drammaturgico di questo superamento è il trionfo finale con rami d'ulivo nel quale le Eumenidi, forza ideologica che si faceva individuo in Pilade, sono ormai divenute ancelle di Atena.

Al contrario Pilade non è soltanto la figura positiva di intellettuale radicato nei valori umanistici, che intuisce dunque la pericolosità della rivoluzione di destra, ma probabilmente del suo autore condivide forze e debolezze: è una figura d'intellettuale non scevra da romanticismo, in grado sì di comprendere la storia in quanto fatto, ma non sempre in quanto movimento dialettico, non sa di non poter che opporsi così nell'atto di «usare la Non Ragione contro la Ragione»³⁶ rinnegando però anche la ragione dialettica e finendo, nella rigidità di una posizione assoluta, cioè in rapporto ad un mondo e un uomo assoluti non alla concretezza di Argo, per rinnegare la sua stessa essenza di *homo religiosus* con l'esclamazione finale «che tu sia maledetta, Ragione,/ e maledetto ogni tuo Dio e ogni [corsivo mio] Dio!»³⁷.

La profezia delle Eumenidi peraltro gli viene fatta in tono quasi consolatorio ed è anche fitta di elementi che richiamano il topos dell'età aurea, soprattutto legati alla vegetazione e alla comunione con la natura, ed insieme alla rivoluzione socialista quando «cadranno poi le barriere/tra gli operai e gli intellettuali»³⁸ e più avanti si dice che «tutto ciò avrà anche il nome di Speranza»³⁹, parola spia del quadro raffigurato come opera di un pensiero desiderante, ma che finisce nell'irrisolutezza come spesso i pensieri desideranti; così Ernst Bloch nel suo *Il principio Speranza*: «la mera rappresentazione diventa così una *immagine di desiderio*, essa reca per timbro: «così dovrebbe essere». Ma qui il desiderare, per quanto potente esso sia, è distinto dal vero e proprio «volere» a causa del suo modo passivo, ancora affine all'anelare. Nel desiderare non c'è ancora niente del lavoro o dell'attività, tutto il volere è invece un voler fare.»⁴⁰ Pilade risulta dunque un personaggio malgrado tutto estremamente passivo, e la frustrazione provocata da questo stato esplose nel cimitero di Argo durante la scena della violenza ad Elettra come estrema espressione di volontà di agire.

Di senso opposto pare la profezia fatta ad Oreste da Atena che dopo l'immagine di un bambino bollito a pezzi in una pentola all'alba della «Nuova Preistoria» può ben dire, proprio perché Oreste compie con l'azione quella profezia, «te l'ho detto: non ti ho parlato/ che di un particolare solo./ Se sei un intenditore, e se lo sei, ricostruisci/da te l'intero

quadro.» perché la verità non si appaga dell'immagine come il desiderio ma ha la forza dell'evidenza.

Vero profeta Oreste dunque, falso profeta Pilade, poco più che magia verbale consolatoria l'intervento delle Eumenidi, reale potere quello di Atena, ma quale questo potere sia è bene che sia chiarito e si può fare, trattandosi del connubio capitalistico tra ragione e tecnica, pensando alla pagina di un altro grande testo del pensiero dialettico, dove la vera essenza di questa dea della rivoluzione è espresso in maniera non figurata: «Il sapere, che è potere, non conosce limiti, né nell'asservimento delle creature, né nella sua docile acquiescenza ai signori del mondo. Esso è a disposizione, come di tutti gli scopi dell'economia borghese, nella fabbrica e sui campi di battaglia, così di tutti gli operatori senza riguardo alla loro origine. I re non dispongono della tecnica più direttamente di quanto ne dispongano i mercanti: essa è democratica come il sistema economico in cui si sviluppa. La tecnica è l'essenza di questo sapere. Esso non tende a concetti e ad immagini, alla felicità della conoscenza, ma al metodo, allo sfruttamento del lavoro altrui, al capitale»⁴¹; contro questa vittoria storica della nuova ragione capitalistica Pilade non ha però solo la funzione negativa di rappresentare un ideale superato, ma con la sua Non Ragione che non può, lo ripeto, che essere sconfitta oppone alla legge della storia la legge del cuore, all'uniformità la diversità e il desiderio di un mondo diverso, alla rivoluzione antropologica un principio di resistenza antropologica fondato sull'idea che questa vittoria intacchi inevitabilmente l'essenza dell'umano e prepara in questo modo un terreno universale ad un'altra rivoluzione che la possa ristabilire; così Pasolini forse vedeva il futuro, e tutto ciò ha anche il nome di speranza.

NOTA CONCLUSIVA

Questo scritto esamina, alla luce di alcune premesse metodologiche e di un particolare angolo di visuale, la drammaturgia di Pasolini. Consapevole di non poter dare un'interpretazione complessiva, sia per la varietà dei temi e delle suggestioni delle tragedie, sia per l'impossibilità di trarne un sistema coerente ho semplicemente indicato alcune possibili linee interpretative sulla base di una rilettura di alcuni testi alla luce anche delle opere di alcuni filosofi oltreché della critica e della teatrologia.

Credo che questo tipo di interpretazione sia essenziale se vogliamo comprendere i nodi politici e storici affrontati nelle tragedie, solo così potremo liberare il teatro di Parola dall'essere unicamente un rito scenico perché possa essere anche rito politico ed acquistare quel «peso politico» che Pasolini ha così tenacemente rivendicato al suo Calderón contro i detrattori.⁴²

Note

1. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1979 (a cura di A. Roncaglia)
2. Un ricordo di Pasolini in questo senso è in *Pasolini su Pasolini in Saggi sulla politica e sulla società*, Milano Mondadori, 1999
3. P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro in Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 2499
4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Milano, Bompiani, 2008, p. 963
5. P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p. 2485
6. Id., *ibid.*, p. 2483
7. Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, Roma, Ubulibri, 2005, p. 199
8. Paolo Puppa, *Per una drammaturgia al plurale*, in *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012 p. 79
9. Cfr. Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996
10. George Steiner, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1999, p. 23
11. Cfr. ora P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 827-832
12. Numerosi sono i saggi e le recensioni spitzeriane di Pasolini, ma il senso di questo tritico si evince da *Freud conosce le astuzie del grande narratore* ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2404-2408
13. P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., pp. 2482
14. Karl Marx e Friedrich Engels, *Ideologia tedesca*, Milano, Bompiani, 2011, p. 391
15. Marco de Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 303
16. P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2009, p. 57
17. Eric Hobsbawm, *La fine della cultura*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 207
18. P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., p.2482
19. Theodor W. Adorno, *Impegno*, ora in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012, p. 155
20. Cfr. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi, 1976
21. Fredric Jamenson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, 1991, p. 25
22. Enrico Groppali, *L'ossessione e il fantasma, il teatro di Pasolini e Moravia*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 94
23. P. P. Pasolini, *Calderón*, ora in *Teatro 1*, Milano, Garzanti, 2010, p. 70
24. Id., *ibid.*, p. 99
25. Id., *ibid.*, pp. 99 e 102

26. Id., *Lettere Luterane*, Milano, Garzanti, 2009 p. 22
27. Cfr. ora *Saggi sull'arte e sulla letteratura*, cit., pp. 1440-46
28. P. P. Pasolini, *Calderón*, cit., pp. 151-152
29. Id., *ibid.*, p. 148
30. Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Carocci, 2012
31. G. W. F. Hegel, op. cit., p. 965
32. Barbara Castaldo, «Usare la ragione contro la non ragione»: «*Pilade*» e «*Medea*» in *Pasolini e il teatro*, cit., p. 152
33. P. P. Pasolini, *La prima, vera rivoluzione di destra*, in *Scritti corsari*, cit., p. 17
34. G. Santato: op. cit., p. 443
35. P. P. Pasolini, *Pilade*, in *Teatro 1*, cit., p. 283 e Cfr. l'annuncio di Paolo agli Ateniesi in Act. 17, 22-23 «Quello che voi adorate senza conoscere, io ve l'annuncio»
36. Id., *ibid.*, p. 400
37. Id., *ibid.*, p. 401
38. Id., *Ibid.*, p. 339
39. Id., *Ibid.*, p. 340
40. Ernst Bloch, *Il principio Speranza*, Milano, Garzanti, 2009, p. 57
41. T. W. Adorno e Max Horkeimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010, p. 12
42. Cfr. P. P. Pasolini, *Calderón*, in *Teatro 1*, cit., p. 21