

la rivista di **en**gramma
2016

132-133

La Rivista di Engramma
132-133

La Rivista di
Engramma
Raccolta

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **132-133** anno **2016**
132 gennaio 2016
133 febbraio 2016
finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-14-4
ISBN digitale 978-88-31494-15-1

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

133

febbraio **2016**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 133

Centanni | Decreus | De Laude | Giovannelli | Pedersoli | Rimini
Roberti | Rubino

ORESTEA 2.0

A CURA DI ALESSANDRA PEDERSOLI E STEFANIA
RIMINI

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, nicole cappellari, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

© 2019

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma n. 133 | febbraio 2016

www.engramma.it

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 7 | ORESTEA 2.0
a cura di Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini
- 17 | GHOSTS EVOKING GHOSTS
by Monica Centanni
- 37 | DIONYSUS, A TWOFOLD MASTER OF CEREMONY IN JAN FABRE'S *MOUNT OLYMPUS*
Freddy Decreus
- 49 | IL RISVEGLIO DEL MITO
a cura di Stefania Rimini
- 57 | RELOADING CLITENNESTRA*
Stefania Rimini
- 65 | ORESTE IN BRIANZA
Maddalena Giovannelli
- 69 | GASSMAN, PASOLINI E I FILOLOGI. *ORESTIADE* A SIRACUSA 1960: SAGGIO-DOCUMENTARIO
a cura di Monica Centanni e Margherita Rubino (2005).
- 103 | *MYSTERIUM PASOLINI: TRA PETROLIO E CALDERÓN*
Bruno Roberti

GASSMAN, PASOLINI E I FILOLOGI. *ORESTIADE* A SIRACUSA 1960:
SAGGIO-DOCUMENTARIO

a cura di Monica Centanni e Margherita Rubino (2005).

ORESTIADE 1960, O LA PASSIONE TEATRALE SECONDO PIER
PAOLO. PRESENTAZIONE E SAGGIO INTRODUTTIVO ALLA
RIEDIZIONE DI “GASSMAN, PASOLINI E I FILOLOGI”

saggio introduttivo e trascrizione dei testi a cura di Silvia De
Laude



Copertina dell'*Orestiaide* di Eschilo nella traduzione di Pier Paolo Pasolini, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa 1960.

“Engramma” ha pubblicato nel numero 49 della rivista (giugno 2005) l’edizione del saggio-documentario video a cura di Monica Centanni e Margherita Rubino dal titolo *Gassman, Pasolini e i filologi* (Italia 2005, 28’), realizzato in occasione della mostra “Vittorio Gassman, Elena Zareschi: due protagonisti al Teatro greco di Siracusa” (Siracusa, Palazzo Greco, Museo e Centro Studi INDA, giugno-dicembre 2005). Il saggio-documentario dava precisa documentazione di un evento importante della cultura italiana, attraverso lettere e cronache teatrali, recensioni e filmati d’epoca, testimonianze orali registrate e materiale documentario inedito proveniente dall’Archivio del Museo e Centro Studi dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico per le rappresentazioni classiche nel Teatro Greco di Siracusa (di qui in poi INDA).

Lo riproponiamo qui con una trascrizione del parlato e una nuova premessa, un *work in progress* sulla crucialità per Pasolini dell’incontro ravvicinato con l’*Orestea*, promosso da un Gassman così deciso a portare la trilogia di Eschilo sulla scena istituzionale del Teatro greco di Siracusa nell’adattamento del più scandaloso fra i poeti contemporanei da minacciare, se non fosse riuscito a ottenerlo, la rinuncia alla commissione dell’INDA (v. *infra* la trascrizione della lettera del Commissario INDA Nino Sammartano al Ministero dello Spettacolo).

Fin dall’inizio Vittorio Gassman e il suo collaboratore storico, Luciano Lucignani, hanno le idee molto chiare sulla svolta da imprimere alla rappresentazione tradizionale dell’*Orestea*, oscillante fra polverosità “archeologica” e vaghezza “estetica”. Già il 5 ottobre 1959 Lucignani scrive a Pasolini:

“Scartata la soluzione “archeologica” (che è la sola ad aver ispirato da trent’anni a questa parte tutte le messinscene di opere dell’antichità classica nel nostro paese), e scartata, con altrettanta decisione, quella che impropriamente definiremo “estetica” (cioè interpretazione della poesia greca senza riferimento ai suoi riferimenti alla storia politica e sociale), non resta che una decisa, intransigente, interpretazione “storica”. Il signor Gassman ed io siamo convintissimi che l’*Orestide* rappresenti, come lei dice in modo così suggestivo, il passaggio dalla società matriarcale a quella patriarcale, che muova da una epoca lontana e barbara per concludersi con la nascita del regno della legge. Tuttavia, nel nostro lavoro di messinscena, questi ed altri concetti debbono tradursi in altrettante soluzioni e invenzioni di carattere tecnico. Facciamo un esempio: il Coro. La sua presenza nello spettacolo greco (a parte ogni giustificazione circa la sua origine), non aveva bisogno di essere interpretata, poiché esso era un ele-

mento di quella particolare convenzione teatrale: nello spettacolo nostro, come in qualunque spettacolo moderno, costituisce un problema la cui soluzione incide profondamente sull'indirizzo di tutta l'interpretazione. Non è possibile rappresentarlo nel modo indicato da alcuni traduttori in vena di semplificazione, cioè come un "corteo di vecchi argivi", sia perché in tal modo correremmo il rischio di tendere ad una (falsa) riproduzione archeologica, e sia perché saremmo inevitabilmente attratti dalle possibilità naturalistiche che tale soluzione comporta, senza che tutto questo abbia poi qualche corrispondenza con lo sviluppo della tragedia. Probabilmente una giusta soluzione sarebbe quella di attribuire al Coro la funzione che esso ha nel melodramma ottocentesco, e quindi di far cantare tutte le "parti" del Coro o del corifeo, con il rischio, naturalmente, che gran parte del significato ed anche del valore formale di questi brani lirici vada smarrito. Analogo al problema del Coro è quello della versione della trilogia. Molte espressioni che in origine avevano diretto riferimento al pubblico, o che comunque rispondevano al suo gusto, sono oggi per la maggioranza incomprensibili (e ciò, nello spettacolo, si traduce in alcune zone di "non comunicazione" tra palcoscenico e platea), così come risulta di difficile comprensione la "struttura genealogica" della trilogia. Esistono esempi, a nostro avviso illustri, di intervento diretto nel contesto della tragedia greca (Brecht, sull'*Antigone* di Sofocle nella versione di Hölderlin, è il più indicativo), non fatti al fine di rendere più teatrale, cioè più meccanica, l'azione, ma concepiti proprio in vista di chiarire agli spettatori gli elementi nei quali la tragedia greca affonda le radici. La misura e la forma di questi interventi (un "prologo" ad esempio, che introduca all'azione vera e propria, distinto dal testo della tragedia anche scenicamente) sono, ovviamente, affidati al senso poetico e ideologico del traduttore, o dell'adattatore, ma è difficile che se ne possano trovare del valore d'un Brecht, o d'uno Spender, o magari anche d'un Claudel. Qual è la Sua opinione in proposito?"

La lettera (in Pasolini 2001*, 1215-1216) presuppone che tra Gassman e Pasolini sia già avvenuto uno scambio di opinioni sul modo di portare l'*Oresteia* sulla scena, e porta la traccia dell'influenza che su di lui e Gassman ha avuto la monografia eschilea di George Thomson (Thomson [1941] 1949), filologo marxista incline all'etnologia sociale, di cui il "Quaderno del Teatro Popolare" dedicato allo spettacolo di Siracusa ospita anche uno scambio di lettere con Lucignani, proprio sul tema della traduzione e adattamento del testo della trilogia. Nello stesso fascicolo, un intervento di Ranuccio Bianchi Bandinelli è scritto a lettere di fuoco: basta con quelle rappresentazioni "basate su una concezione in gran parte retorica e falsa dell'antichità". È il 1960, e "la moderna cultura italiana non ha elaborato nessuna visione propria del mondo greco antico": si veda quanto scrive

Roberto Andreotti che, anche alla luce della lettura del fascicolo, ribadisce come proprio sull'*Oresteia* allestita da Gassman e Lucignani (con le scene e i costumi di Teo Otto e il balletto etnico di Matildha Beauvoir) si possa “conficcare se non la bandierina di un nuovo Eschilo italiano almeno il termometro di una lettura in controtendenza, molto politica e concettuale”, e dunque antiretorica e anticlassicistica (Andreotti 2006).

Quanto a Pasolini, dai documenti dell'Archivio della Fondazione INDA pubblicati per la prima volta nel saggio-documentario del 2005 il contratto per la traduzione dell'*Oresteia* risulta firmato il 1 febbraio 1960. Il lavoro di traduzione e adattamento del testo di Eschilo, però, era cominciato già prima, come risulta da questa lettera a Lucignani, del dicembre 1959 (Pasolini 1988, 463):

“Gentile Lucignani, non sono mica un Robot! Sto lavorando, ma lei sa che ho altri impegni per contratti precedenti. Ma sto lavorando. La mia è una prima stesura e non mi riesce, malgrado ogni sforzo, di limare e mettere a punto un pezzo iniziale, prima che io non abbia portato a termine l'intera tragedia. Solo allora (o quasi: mettiamo tre quarti di tragedia) posso realmente capire quali sono i tipi di modifiche che posso apportare, con rigore, dall'inizio alla fine. Ma, per quel che riguarda la dizione, basta che Gassman legga nelle *Ceneri di Gramsci*, mettiamo, *Il pianto della scavatrice*, il mio italiano, il mio dettato è quello. Vi consegnerò l'intero *Agamennone* entro i primi quindici giorni di gennaio. E le altre a distanza di un mese circa. Questo è quanto posso fare, e le assicuro che è molto...”.

La “prima stesura” dell'*Agamennone*, dunque, era terminata, ma per sottoporre a Gassman un pezzo definitivo, Pasolini preferiva aver rivisto e limato l'intera tragedia; il regista poteva farsi un'idea del suo dettato dall'allocuzione bassa delle *Ceneri di Gramsci*: “il mio italiano, il mio dettato è quello”.

Se allo spettacolo di Siracusa il ruolo di capostipite di un nuovo modo di guardare con occhio contemporaneo alla rappresentazione dei classici è ormai riconosciuto, vorrei dimostrare che anche per Pasolini la traduzione di Eschilo ha rappresentato una svolta. Senza il corpo a corpo con il testo dell'*Oresteia*, probabilmente, alcune sue opere non sarebbero mai nate.

1. “ERO ANCORA NELLA FASE DELL'ODIO VERSO IL TEATRO” (P. P. PASOLINI, 1968)

È noto che dopo un'iniziale passione giovanile per la scrittura scenica, Pasolini aveva abbandonato quasi completamente il teatro. Un fatto nuovo

interviene nel 1966, quando una grave forma d'ulcera lo costringe a una convalescenza faticosa e una lunga degenza a letto. Una noia per chiunque, ma un vero dramma per chi da anni è abituato a vivere come spaccato in due, con una parte diurna, dedicata al lavoro, e una parte notturna dedicata all'esplorazione della città e dell'umanità che la popola (Trevi 2012). Proprio durante la convalescenza, nascono tutte insieme le sue sei "tragedie", risultato di un "mese di letto" passato a scrivere "come un pazzo" (Pasolini 1988, 627):

"Questa vita, vedere l'alba – terribile – in una città bluastro e mai vista era come una droga... lavoravo come un pazzo alle mie tragedie".

Delle sei tragedie, solo il *Calderón* è stato pubblicato in vita (da Garzanti, nel 1970). Tutte le altre non approdano a una forma definitiva, e rimangono testi aperti – come fossero una ferita, appunto. Curiosamente in diverse occasioni Pasolini sposta indietro di un anno (al 1965) la nascita del suo progetto teatrale, pur senza svincolarlo dal "mese di letto" dopo la malattia (cfr. l'intervista rilasciata a Y. Baby su "Le Monde", 12 ottobre 1969; la lettera a Walter Siti del 1970 in Pasolini 1988, 676; la prefazione *Al lettore nuovo* del 1970, in Pasolini 1999, 25; il pezzo sul *Calderón* in *Descrizioni di descrizioni*, ora in Pasolini 1999, 1932).

Stando agli abbozzi conservati da un bloc-notes con la copertina arancione, le prime tragedie concepite durante la convalescenza sono *Orgia e Bestia da stile*; seguono *Pilade* e *Affabulazione*, mentre *Porcile* e *Calderón* sono dell'anno dopo, il 1967. Nel 1967 pubblica su "Nuovi argomenti" *Pilade* e nel 1969, sulla stessa rivista, *Affabulazione*. Continua però a correggere anche i testi già pubblicati, e contemporaneamente lavora agli altri drammi – tutti insieme, e in certi periodi "come un pazzo" (Pasolini 1988, 627, dove il destinatario della lettera è Paolo Volponi). Nelle interviste, gli accenni alle "sei tragedie nel cassetto" sono continui. Scrive e riscrive, copia e accumula rifacimenti e stesure diversi degli stessi esperimenti teatrali. Sulle prime pensa di far rappresentare i suoi drammi ma non in Italia, e comunque dopo la pubblicazione (cfr. la lettera a Livio Garzanti della fine di aprile del 1966, in Pasolini 1988, 611, e l'intervista rilasciata ad Alberto Arbasino sul "Giorno", ora in Pasolini 1999**, pp. 1606-1611: nell'intervista si parla di "drammi" da "rappresentare tradotti all'estero, magari a New York, per evitare di sentirli straziati dalle voci piccolo-borghesi dei nostri pessimi attori"). Più tardi, per diversi motivi, cambia idea: cura personalmente, nel novembre del 1968, l'allestimento torinese di *Or-*

gia, e in un'intervista di quell'anno trasmessa dal secondo canale della RAI (se ne conserva lo sbobinamento al Fondo Pasolini della Cineteca di Bologna) dichiara che vorrebbe fare lo stesso anche per gli altri drammi.

L'idea di un volume teatrale si affaccia per la prima volta già nel maggio del 1966 a Livio Garzanti che afferma: "bisognerà programmare un volume di 'teatro!'", in Pasolini 1988, 614), ed è precisata all'editore nel giugno di quell'anno: il desiderio è di far uscire nella primavera successiva un volume di *Teatro*, con "i quattro o cinque drammi che sto completando" (Pasolini 1988, 617). Del volume si torna a parlare nel 1968: il titolo in questa fase dovrebbe essere *Porcile* (cfr. Pasolini 1988, 634 e l'intervista rilasciata a Jon Halliday, *Pasolini su Pasolini*, in Pasolini 2001*, 1381), e ancora nel 1970 (Pasolini 1988, 691 e la prefazione *Al lettore nuovo* in Pasolini 1999*, 2512). Il titolo previsto in questa fase è *Calderón*, e al Fondo Pasolini del Vieusseux si conserva un dattiloscritto con i versi di una *Prefazione a Calderón* che avrebbe dovuto introdurre alla lettura dell'intero volume. Vi si legge tra l'altro (Pasolini 2001*, 1148):

"Ma bando alle chiacchiere:
nessuno potrà mai avere 'comprensione'
per la mia convalescenza e conseguente ricaduta
che è il periodo in cui ho scritto queste tragedie;
rinasevo, come si dice, e regredivo.
Meglio di così non poteva andare! Una vera fortuna!
Non aspettavo altro! Ma, come dicono sardonicamente
i piccoli borghesi che si sono dati alla letteratura,
le mamme premiano per l'adempimento di doveri conformisti;
esse non danno mai premi arbitrari, dati per il puro piacere di darli.
Per mancanza di premi, e di sorrisi che glorificano
il primogenito bambino, mi è perciò venuta l'ulcera;
guarendo, sono rinato, e regredendo
ho ripercorso in un mese un'intera peccaminosa gioventù".

L'ultima volta in cui sembra che il volume teatrale progettato tanti anni prima sembra sul punto di realizzarsi è il 1973, quando Pasolini, che era tornato a promettere a Garzanti tutta la serie, cambia nuovamente idea, e consegna a Garzanti solo *Calderón* (Pasolini 1988, 730).

Secondo la ricostruzione di Pasolini, ribadita in un'intervista apparsa su "Inquadrature" nel 1968, anche *Teorema* era nato "come *pièce* in versi", e solo in un secondo tempo si era trasformato contemporaneamente in film e racconto (cfr. il risvolto di copertina firmato della *princeps*, in Pasolini

1999*, 2505-2506). La *pièce* in versi non è sopravvissuta, ma una traccia dell'originaria versione teatrale si riconosce, per esempio, nell'*Appendice alla parte prima* (Pasolini 1998, 967-968), dove i blocchi in versi sono altrettanti monologhi messi in bocca ai personaggi: il Padre, Odetta, Lucia, Pietro (cfr. ancora in Pasolini 1998, 2931-2936, la nota al testo di *Teorema*). Pasolini sente i testi nati durante la malattia e la convalescenza come un blocco unico, e non a caso il tema della malattia è centrale anche in *Teorema* (Pasolini 1998, 941):

“La malattia del padre non è veramente grave: ma egli è come fuori dal mondo, in una specie di misterioso sciopero: reso bambino dal male e dal dolore, che in alcuni momenti sono insopportabili, in altri meno; in ogni caso, tuttavia, un'ostinazione oscura e sempre uguale lo domina, negli occhi che cercano: il desiderio di salvarsi”.

Il blocco dei testi in versi, compreso quello che da *pièce* in versi si è trasformato in film e racconto, è sentito in ogni caso dall'autore come unitario, e dominato dal tema dello shock dell'essersi trovato per la prima volta di fronte alla possibilità concreta della propria morte. Particolarmente chiaro il tema appare in *Orgia*, il cui finale si lega a un'ossessione già espressa in un soggetto cinematografico del 1962: *Il viaggio a Citera*. Protagonista del *Viaggio a Citera* – presentato al produttore Roberto Amoroso, che lo aveva decisamente rifiutato per il suo contenuto immorale e scandaloso – era un professore omosessuale (“Uomo sui sessant'anni. Potrà ricordare De Pisis o Pasquali. Ma con meno 'classe': usa il linguaggio della critica filologica squisita, con *cursus* continiani: ma sempre, con meno classe”), innamorato di un suo allievo e ossessionato dalle umiliazioni. Il professore finisce per suicidarsi dopo una delirante confessione testamentaria al registratore, che gira “intorno al problema senza centrarlo mai, se non con la sua passione morale, con il suo gusto estetico” (Pasolini [1962] 2001**, 2641-2642):

“Mentre parla, farneticante ed esatto, comincia a rivestirsi. Ma quelli che indossa sono abiti femminili. Delle lunghe calze di seta, delle scarpe col tacco, una gonna bianca ecc. Quando è tutto vestito da donna – una mostruosità riscattata però da qualcosa di follemente e lucidamente clownesco – continua a dettare al magnetofono le sue ragioni: le ragioni che possono condurre un uomo 'diverso' come lui a sancire il rifiuto della società con la sparizione. E, insieme, la rabbia per la società trionfante”.

La scena finale del soggetto cinematografico, in cui il professore prima di impiccarsi si spoglia e si riveste da donna, è un evidente anticipo della scena finale di *Orgia*, anche se in *Orgia* la “fenomenologia della diversità” è declinata in un altro modo, per effetto con ogni probabilità di un saggio di Roland Barthes, *L'arbre du crime*, che Pasolini deve aver letto intorno alla fine del 1966, se lo fa tradurre e pubblicare su “Nuovi argomenti” nell’aprile-giugno 1967. Nel saggio, dedicato all’opera di Sade, Barthes definisce la clausura dei personaggi sadiani come “forma teatrale della solitudine” e i libertini come detentori ed eroi della parola: “senza la parola formatrice, *l'orgia*, il crimine non potebbero svilupparsi [...] il narratore è solo ‘attore’ del libro, perché la parola ne costituisce il vero dramma” (corsivi di chi scrive).

Questo, come promemoria, il finale del VI Episodio di *Orgia* (Pasolini [1966-1970] 2001*, 312):

UOMO

“Ecco, il bonzo è pronto.

(Comincia a compiere gli atti necessari a impiccarsi al soffitto.)

Sole, fermati su Gabaon, e tu, luna, sulla valle di Aialon!

(Sale sulla sedia e infila la testa nel cappio.)

Allegri!

Dentro una delle tante case di questo quartiere

– o per lutto, o nevrosi, o noia del pomeriggio festivo –

c’è stato finalmente un uomo

che ha fatto buon uso della morte”.

La battuta pronunciata dall’Uomo prima di impiccarsi (“Sole, fermati su Gabaon, e tu, luna, sulla valle di Aialon!”) ripete il grido biblico di Giosuè nell’ora della battaglia decisiva per la conquista della Terra Promessa (*Giosuè* 10, 12). E il “buon uso della morte” è un richiamo al capitolo XIX delle *Pensées* di Pascal, *Prières pour demander à Dieu le bon usage des maladies*, con la morte sostituita alla malattia dell’originale, come in un’intervista radiofonica del 27 novembre 1968, dove il ricordo di Pascal (non nominato) si associa al nome di Herbert Marcuse (Pasolini 2001*, 1157):

“La morte può essere abitudine alla repressione, come dice Marcuse, e quindi può portare a una vita rassegnata da una parte e peccaminosa dall’altra. Invece *Orgia* insegna questo, in qualche modo, a fare buon uso della morte”.

Sempre a proposito del finale di *Orgia*, ricordo che durante il dibattito svoltosi il 29 dicembre 1968 al Teatro Gobetti di Torino, dove lo spettacolo sarebbe andato in scena tra il 12 e il 16 gennaio, dopo le due settimane in cartellone al Deposito d'Arte Presente (dal 27 novembre al 27 dicembre 1968), Pasolini rievoca “due fatti di cronaca veri”, una traccia dei quali è riconoscibile nel soggetto di *Orgia* (Pasolini 2001*, 326):

“PUBBLICO: Come ha scelto il soggetto di *Orgia*?
 PASOLINI: Difficile sapere come si scelgono i soggetti, uno di solito non si ricorda più. Però posso dirle che è un fatto di cronaca vero, successo realmente in Austria cinque o sei anni fa. Allora io non pensavo di fare del teatro, perché ero ancora nella fase dell'odio verso il teatro, e mi è rimasta impressa questa cosa. E anche il finale di *Orgia*, d'altra parte, è vero. C'è stato un professore universitario di Amsterdam che impiccandosi si è travestito da donna, così come il protagonista di *Orgia*. Due fatti di cronaca veri, quindi può darsi che la prima scelta sia avvenuta quando li ho letti, poi c'è stata una elaborazione di anni in mezzo e non so dire quando sia scattata esattamente la scelta, non lo ricordo più”.

Dal punto di vista strutturale, sia *Orgia* che *Bestia da stile* e *Affabulazione* sono dotate di un coro ricalcato sul modello del teatro ateniese. *Pilade* è una “continuazione politico-fantastica dell'*Oresteia*”, come l'autore lo presenta a Garzanti in una lettera del maggio 1966 (Pasolini, 1988, 616). Solo alla fine di questo percorso si collocano *Porcile* e *Calderón*, segnati rispettivamente dai nuovi modelli della visione dantesca (*Porcile*) e del teatro barocco (*Calderón*).

2. QUANTO DEVE A ESCHILO TUTTO QUESTO?

Il massacro nel palazzo degli Atridi era il sangue nella mia propria casa
 Jonathan Littell, *Le benevole* (2006)

Credo che il blocco delle sei “tragedie” pasoliniane, con l'eventuale satellite del *Teorema* in versi – testi nati tutti insieme in un arco di tempo limitatissimo, dopo un'assenza dal teatro durata più di vent'anni – abbia due principali antefatti: il primo è per l'appunto il lavoro su Eschilo svolto in occasione della traduzione per il Teatro greco di Siracusa, (1959-1960), l'altro la malattia (1966), che con la sua inazione forzata produce quasi per compensazione nella scrittura azioni e gesti eloquenti, portati al massimo grado di tensione e di esemplarità. Nei mesi della malattia e convalescenza il teatro antico si configura come surrogato di atti e detti esemplari, proiettati su una scena immaginaria. Un modo per riprendersi la voce e, warburghianamente, “al superlativo” (il riferimento è alle considerazio-

ni maturate da Warburg a partire dal *Saggio sulla natura suppletiva del comparativo nelle lingue indogermaniche* [Osthoff 1922], in cui è evidente l'associazione fra cambio di radice, esasperazione patetica e ripresa di pre-coniazioni antiche, o *Pathosformeln*).

Il “pazzamente autobiografico” *Pilade* (così Luca Ronconi, che insiste su come Pilade e Oreste siano l'uno il doppio dell'altro, in *Casi* 2005, 152; ma cfr. anche Holzey 2012, 35) è addirittura un *sequel* dell'*Oresteia*, o una quarta “tragedia di Oreste”, e ha al centro proprio la trasformazione delle Furie, “dee dell'irrazionalità ‘selvaggia’”, in Eumenidi, “dee dell'irrazionalità sopravvivate come capacità di sogno e di sentimento in un mondo razionale”. Degna di nota è la chiarezza didascalica con cui Pasolini fa la lezione al poeta Elio Pagliarani, nella replica a una recensione poco perspicua del *Pilade* andato in scena nell'agosto del 1966 al Teatro Greco di Taormina; lui, bonariamente preso in giro da Pagliarani per una presunta deriva hippy *flower power*, non aveva potuto essere presente alla prima dello spettacolo, perché impegnato a Venezia in una polemica legata alla presentazione di *Porcile* al Festival del Cinema (cfr. Pagliarani 1969; Pasolini 1969). Ma non è finita qui.

Oltre che nelle tragedie concepite durante la convalescenza del 1966-1967, allusioni esplicite o implicite all'*Oresteia* compaiono in testi diversissimi fra loro, dalla risposta a un lettore di “Vie Nuove” dove la trasformazione delle Furie è utilizzata per spiegare la nozione di irrazionalità nella letteratura del decadentismo europeo, al pronunciamento su *Dove va la poesia* sollecitato da Maria Astaldi per un numero monografico della rivista “Ulisse”, dove la traduzione di Eschilo, e in particolare del liberatorio finale delle *Eumenidi*, è presentato sul piano personale come motivo di “profonda e totale emozione”, anche all'origine di ripercussioni sul modo di vedere in generale le cose in fatto di stile (cfr. Pasolini [1960] 1999, 2295):

“Non sarà mai possibile giudicare la letteratura – anche grande – del decadentismo europeo, se non si hanno idee precise e definite sulla nozione di “irrazionalità”, e non soltanto su quella di irrazionalismo. Voglio farle un esempio forse un po' pedante. Lei ha letto l'*Orestiade* di Eschilo? Io me ne sono occupato recentemente, per tradurla. [...] Il culmine della trilogia è il momento in cui la dea Atena (la Ragione nata dalla mente del padre: priva cioè dell'esperienza uterina, materna, irrazionale) istituisce l'assemblea dei cittadini che giudicano col diritto di voto. Ma la tragedia non finisce qui. Dopo l'intervento razionale di Atena, le Erinni – forse scatenate, arcaiche, istintive, della natura – sopravvivono: e sono dee, sono

immortali. Non si possono eliminare, non si possono uccidere. Si devono trasformare, lasciando intatta la loro sostanziale irrazionalità: mutare cioè da “Maledizioni” in “Benedizioni”. I marxisti italiani non si sono posti [...] questo problema e neanche – a quello che mi risulta – quelli russi. In Italia i tempi sono probabilmente prematuri: non c’è stato ancora l’intervento di Atena. In Russia, al contrario, l’intervento di Atena c’è stato: manca ora l’appendice all’intervento: cioè la trasformazione delle Maledizioni in Benedizioni (l’irrazionalismo disperato e anarchico borghese, nell’irrazionalismo... nuovo)”.

“Sto traducendo in questi giorni l’*Orestide* di Eschilo, e sa quale è, gentile direttrice, il momento che mi ha dato più profonda e totale emozione? La parte finale delle *Eumenidi*, quando Atena trasforma le Maledizioni in Benedizioni, lasciandole tali e quali, ossia forze irrazionali. Ci occorre, evidentemente, una Atena...”.

3. IL METODO DI LAVORO

Un lungo apprendistato del dolore m’insegna
molte forme di redenzione...

P. P. Pasolini, *Oreste nelle Eumenidi*

Il metodo di lavoro di Pasolini (a volte, per sua esplicita ammissione, traduttore di traduttori, come proverbialmente il “poeta e cavaliere” Vincenzo Monti con Omero, nei versi di Ugo Foscolo) si trova esposto dall’interessato senza alcuna ipocrisia o feticismo del *philologically correct* nella *Nota del traduttore* premissa all’edizione Einaudi dell’*Orestide*: questo il titolo definitivo, scartati l’ottocentesco *Orestea* e *Le tragedie di Oreste* perché troppo secco e moderno (Pasolini [1960] 2001*, 1005-1009; cfr. 2001*, 1221); in un passo poi tagliato nella versione definitiva della *Nota* si legge: “*Orestea*, come dicevano i romantici, o *Le tragedie di Oreste*, come si potrebbe, più scioltamente, chiamare oggi la trilogia”.

“Del tutto impreparato” ad affrontare il testo da solo (“È vero che la richiesta mi è stata fatta in seguito alla notizia che io stavo traducendo Virgilio – e il giro un po’ si chiude: ma Virgilio non è Eschilo e il latino non è il greco”), Pasolini aveva pensato all’inizio di leggere tutto il possibile sul mondo della tragedia greca, ma il tempo glielo aveva impedito: gli attori dovevano imparare la parte, e la macchina non poteva aspettare a partire che il traduttore si sentisse pronto a elaborare teorie sul suo funzionamento. Incalzato dalle scadenze, e con tre mesi in tutto a disposizione, nei quali la trilogia di Eschilo aveva addirittura dovuto subire “sacrileghi abbinamenti a due tre sceneggiature consecutive” (*La giornata balorda*

per Mauro Bolognini, *Il carro armato dell'8 settembre* per Gianni Puccini e *La lunga notte del '43* per Florestano Vancini, cui si sarebbe aggiunto *Il bell'Antonio* dal romanzo di Vitaliano Brancati, ancora per Bolognini), Pasolini non aveva avuto altra opzione che il combattimento a mani nude (ivi, 1007; e per la *Nota del traduttore*, la scena III del saggio-documentario nella trascrizione qui di seguito). “Sul ring con gli antichi”, intitola Roberto Andreotti un capitolo di *Classici elettrici*, il libro in cui ha raccolto i suoi interventi sulla modernità degli antichi apparsi sul “Manifesto” e “Alias”:

“Allora non mi è restato che seguire il mio profondo, avido, vorace istinto, contro il quale, come al solito, stavo cominciando pazientemente a combattere – dalla bibliografia...”.

È il tipo di approccio che George Steiner in *Dopo Babele* qualifica senza termini come “aggressione” (Steiner [1975] 1984). “Restituzione” e “incorporazione” verranno, se verranno, in una fase successiva, e solo al termine di una lotta ravvicinata e senza esclusione di colpi:

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

Immaginiamo Pasolini come la *Nota del traduttore* vuole che lo si immagini: consapevole dei suoi limiti, ma affamato “come un cane sull'osso”. In pratica, una testa liberissima che si autorizza ad essere tale, e dispone sul tavolo intorno alla macchina da scrivere Olivetti Lettera 22 solo tre delle molte edizioni moderne del testo (*Eschyle*, tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris 1949; *The Oresteia of Aeschylus*, edited by George Thomson, Oxford University Press, Cambridge 1938; Eschilo, *Le tragedie*, a cura di Mario Untersteiner, Milano 1947). Sa che esistono “altre buone traduzioni italiane (Valgimigli, Traverso...)”, ma preferisce non servirsene, nel rischio di lasciarsi influenzare. Le “altre buone traduzioni italiane” non le cita neanche per intero, allontanandole da sé con una fila di puntini; per quella di Carena, uscita nel 1956 nella collana einaudiana dei “Millenni”, neppure un cenno. Il tempo di decantazione è troppo poco, sul ring bisogna salire subito. “Peggio di così non potevo comportarmi”, ammette. E nei casi dubbi, non c'è che da lasciar decidere all'orecchio, alla “brutalità dell'istinto”.

Sul piano linguistico, il dettato che ha in mente è l'italiano medio delle *Ceneri di Gramsci*: lo ribadisce nella lettera già citata a Luciano Lucignani

e anche altrove: ad Atene la lingua parlata sulla scena doveva essere comprensibile a tutti. La lingua di Eschilo ha una “magrezza elementare”, cui non si può rinunciare, anche se non mancano poi guizzi espressionistici, o forzature autoriali, specie nei passi in cui il traduttore si sente sollecitato a rendere il fiotto scuro dell’irrazionale.

La natura spudoratamente anti-classicistica dell’Eschilo di Pasolini era stata recepita immediatamente da alcuni recensori dello spettacolo siracusano (Frateili 1960; ma cfr. più tardi anche Bertani 1987; Gallo 1987; Lucchesini 1987; Mele 1995); il tragediografo antico nei versi tradotti per Gasman è ossessivo, barbarico, allitterante; gronda sangue come l’Ombra di Clitennestra, che si affaccia all’inizio delle *Eumenidi* incitando le Erinni a non dimenticare lo scempio del suo corpo, e l’allitterazione è sulla lettera più ovvia, la M, quella di madre, mamma (Pasolini [1960] 2001*, 972):

“[...] e nessun dio si ricorda di me,
massacrata da una mano matricida”.

Può esistere una più inaudita palestra per dire in versi la violenza uterina, lo strazio, l’ineluttabile fatalità del male? Non sorprende allora che il confronto, in senso agonistico, con il testo di Eschilo torni a manifestarsi come un fenomeno carsico quando il “traduttore” e “adattatore” dell’*Oresteia*, costretto all’inazione dalla malattia e abitato a sua volta da fantasmi, si troverà a mettere in scena, secondo il modello della tragedia antica, i personaggi del proprio teatro interiore. “Un giorno questo dolore ti sarà utile”, è il titolo memorabile di un romanzo di Peter Cameron (Cameron [2007] 2010).



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Sara Agnoletto
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2016**
numeri **132-133**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.