Mito e politica nell'*Orestea* di Pasolini

Irene Berti*

Zusammenfassung.-

In seinem Drama Pilade und in seinem Film Appunti per un'Orestiade africana interpretiert Pasolini den klassischen Mythos von Orestes erneut und aktualisiert ihn. Die Legende des klassischen Helden wird zu einer Metapher der italienischen historischen Ereignisse nach dem Zweiten Weltkrieg und zur Anklage gegen die unkontrollierte Industrialisierung des Landes und den Verlust der alten Traditionen.

Resumen.-

En el drama Pílades y en la película "Apuntes para una Orestiada Africana", Pasolini reelabora el mito de Orestes en clave contemporánea. La experiencia del héroe griego se convierte aquí en metáfora de la experiencia italiana de la postguerra, en un acto de acusación contra la salvaje industrialización y la forzada modernización que en los años sesenta destruía tradiciones e identidades locales.

Schlüsselbegriffe: Orestie, Erinyes, Eumeniden, Tragödie.
Palabras clave: Orestiada, Erinias, Euménides, Tragedia.

Nel corso della sua vita Pasolini si è confrontato più volte con il mito di Oreste: nel 1959 tradusse su invito di Vittorio Gassman l'*Orestea* di Eschilo per una rappresentazione al teatro greco di Siracusa; nel 1966, costretto a letto da una malattia, compose di getto il dramma *Pilade*[1]; nel 1968 iniziava a girare *Appunti per un'Orestiade africana*, abbozzo per un film mai completato, che doveva far parte di un'opera più ampia intitolata *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*. Nella trilogia eschilea (delle altre versioni antiche del mito di Oreste Pasolini non sembra tenere conto), il regista-scrittore vedeva lo specchio delle vicende politiche del suo tempo. Come egli stesso scrive nella *Lettera del traduttore* che accompagna la sua traduzione

* Seminar für Alte Geschichte und Epigraphik, Universität Heidelberg. E-Mail: ireneberti@yahoo.it

[1] Del *Pilade* esistono due stesure, una del maggio 1966 e una pubblicata nel fascicolo di luglio-dicembre 1967 della rivista *Nuovi Argomenti*. Pasolini stesso ammetteva di aver lavorato a questi testi già dal 1965 (*cfr*. De Santi, G., "Mito e tragico in Pasolini", in: Fabbro, E. [a cura di], *Il mito greco nell opera di Pasolini*, Udine 2004, 22).

per il teatro di Siracusa, Pasolini era convinto che "il significato delle tragedie di Oreste è solo esclusivamente politico"[2]. Questa interpretazione prevalentemente politica dell'opera eschilea era del resto in accordo con le tendenze storiografiche dell'epoca, che in particolare nelle *Eumenidi* vedevano rispecchiata la storia della nascita della democrazia[3]. "Il momento più alto della trilogia è sicuramente l'acme delle *Eumenidi*, quando Atena istituisce la prima assemblea della storia", scrive Pasolini nella *Lettera*, "in una società primitiva dominano dei sentimenti che sono primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni) […]. Ma contro tali sentimenti arcaici si erge al ragione, […] creando per la società altre istituzioni, moderne: l'assemblea, il suffragio. Tuttavia certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimiliati, e naturalmente modificati"[4].

Il *Pilade*, rappresentato nel 1969 a Taormina con la regia di Giovanni Cutrufelli, a Benevento nel 1981 con la regia di Melo Freni e a Torino nel 1993 con la regia di Luca Ronconi, somiglia molto nella sua forma esteriore ad un dramma greco, per la struttura classica con prologo e nove episodi, di cui l'ultimo ha funzione di epilogo, per la presenza del coro e per il ruolo giocato da figure quali "il vecchio", o "il messaggero", che raccontano episodi avvenuti fuori scena. Il contenuto tuttavia, e la conclusione aperta, il non risolto, la lettura del mito senza ottimismo ma anche senza disperazione, sono sicuramente moderni, vicini alle idee del teatro dell'assurdo. La struttura classica del dramma si presta a dare voce, scavalcando le convenzioni del teatro borghese dell'Ottocento, a temi tipici della modernità, quali l'interscambiabilità dei ruoli, il continuo cambiare idea e campo dei personaggi, logorati dal dubbio e dall'incertezza[5].

Il *Pilade* è una continuazione degli eventi narrati nella trilogia di Eschilo. Non a caso il dramma prende il nome da un personaggio minore della saga, che qui assume un ruolo chiave. Tornato ad Argo dopo l'assoluzione ottenuta ad Atene da parte del tribunale democratico dell'Areopago, grazie all'intervento della dea Atena, Oreste vuole introdurre il nuovo culto della Ragione anche nel suo paese. Qui deve tuttavia fare i conti con una violenta opposizione interna: già al primo incontro, la sorella Elettra, fedele al passato regale, gli dichiara la propria ostilità. Con l'aiuto dell'amico Pilade, Oreste indice le prime elezioni democratiche, rinuncia ad essere re ed istituisce un parlamento. Il culto di Atena, dea della ragione e della democrazia, viene introdotto ad Argo, mentre le Furie, dee antiche del terrore e della superstizione,

---

[2] Pasolini, P.P., *Lettera del traduttore*, ripubblicata in: Pasolini, P.P., *Teatro*, Milano 2001, 1007-1009.

[3] In particolare, Pasolini seguiva l'interpretazione thomsoniana dell'opera eschilea. Si veda: Thomson, G., *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London 1941.

[4] Pasolini, *Lettera del traduttore*, ripubblicata in: Pasolini, *Teatro*, 1007-1009.

[5] Si veda a questo proposito, Angelini, F., *Pasolini e lo spettacolo*, Roma 2000, 183-184, che tuttavia tende piuttosto a sottolineare le differenze tra il teatro pasoliniano ed il dramma antico.

si tramutano in Eumenidi e vanno a vivere sui monti. Il progresso portato da Atena sortisce immediatamente i suoi effetti economici: il reddito dei cittadini raddoppia, il commercio si espande, nuovi palazzi sorgono al posto delle vecchie case. Il denaro produce una "furia di crescere"[6]. È una chiara metafora dell'industrializzazione selvaggia subita dall'Italia nel dopoguerra, oggetto delle polemiche pasoliniane anche nei successivi *Scritti corsari*: l'analogia è rafforzata dal fatto che, come nell'attualità il neocapitalismo è un'importazione americana, così, nel mito, il progresso è portato da Atena, dea straniera[7].

Il progresso economico incontrollato causa tuttavia grandi scompensi: una moria di vacche rivela la presenza di un male misterioso, mentre le Eumenidi, trasformatesi nuovamente in Erinni, tornano in città, ripresentandosi per prime ad Elettra, che in loro ha sempre creduto. Pilade comincia a nutrire i primi dubbi sulle scelte politiche di Oreste, a cui rimprovera di essere tornato quello che era, cioè un re; la sua è stata una falsa rivoluzione; Oreste crede "di guardare con gli occhi sgombri della ragione" e guarda invece con "gli occhi miopi di chi ha il potere"[8]. La critica di Oreste a Pilade viene scambiata per sovversione ed attacco alla democrazia; Pilade, incompreso e accusato di scegliere l'alleanza con la parte più infame della popolazione, sceglie l'esilio volontario: "la gente rispettabile, i proprietari di terre, i commercianti, i professionisti, tengono il potere secondo i dettami di Atena: chi poteva appoggiare un aspirante re se non le classi più basse e inconsapevoli? Esse non sanno che farsene della libertà: esse hanno mete più immediate, come ignare bestie intente solo alla loro fame"[9]. Abbandonata la città e datosi alla macchia, Pilade sente tutta l'alienazione della propria condizione, l'estraneità al mondo semplice dei contadini che lo appoggiano, un mondo al quale vorrebbe appartenere, ma non appartiene. A questo punto le Eumenidi appaiono a Pilade, pronunciando una lunga profezia: Pilade, il "bambino amico dei contadini"[10], è destinato alla sconfitta, per il semplice fatto che è un intellettuale. Il compito dell'intellettuale è di decifrare la realtà, ma il tempo lavora contro di lui, e nel momento stesso in cui egli avrà capito la realtà, le sue rivelazioni saranno vecchie[11]. La stessa rivoluzione proletaria di cui Pilade è promotore sembra del resto essere superata: tutto è cambiato in brevissimo tempo, anche il nemico, ma non Pilade, che non capisce più il mondo e le sue esigenze e non è in grado di cambiarlo

---

[6] Pasolini, P.P., *Pilade*, in: Pasolini, P.P., *Teatro*, Milano 2001, 375.

[7] Fusillo, M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze 1996, 217.

[8] Pasolini, *Pilade*, in: PASOLINI, *Teatro*, 389.

[9] Pasolini, *Pilade*, in: PASOLINI, *Teatro*, 395.

[10] Pasolini, *Pilade*, in: PASOLINI, *Teatro*, 404.

[11] Pasolini esprime così il senso doloroso dell'inutilità del lavoro dell'intellettuale, che non sa tradursi in azione politica. Sulla lucidità di analisi dell'intellettuale, sul suo ruolo politico e sulla sua impossibilità di cambiare positivamente la realtà, si veda il famoso articolo del 14 novembre 1974, ripubblicato in *Scritti corsari*, Milano 1975, 88-93, con il titolo di "Il romanzo delle stragi".

veramente. Il tema del mondo uniformato dal consumismo, in cui non si distinguono più le classi sociali, è uno dei temi ricorrenti degli *Scritti corsari*. In un articolo del 24 giugno 1974, Pasolini afferma: "Oggi, - quasi di colpo, in una specie di Avvento -, distinzione e unificazione storica hanno ceduto il posto ad una omologazione che realizza quasi miracolosamente il sogno interclassista del vecchio Potere". Colpevole di questa trasformazione antropologica è secondo l'autore il nuovo Potere del dopoguerra, politicamente difficile da definire, economicamente però chiaramente identificato nel consumismo, che mira a "trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi", animato dalla "smania, per così dire cosmica, di attuare fino in fondo lo «Sviluppo»: produrre e consumare[…]. Ma questo potere", scrive Pasolini, "ha anche «omologato» culturalmente l'Italia: si tratta di un'omologazione repressiva, pur se ottenuta attraverso l'imposizione dell'edonismo e della *joie de vivre*"[12].

La sfiducia nella possibilità di comprendere un mondo polimorfo che cambia in continuazione si traduce in sfiducia politica, in impossibilità di attuare la rivoluzione, poiché le certezze rivoluzionarie non rispecchiano più un mondo in permanente trasformazione. Mentre Pilade ed il suo esercito rivoluzionario si preparano a marciare sulla città, Oreste è costretto ad allearsi con Elettra, contro il suo antico compagno. A sorpresa, appare Atena, che profetizza ad Oreste una nuova rivoluzione, di destra, che sembra essere conseguenza dell'appena stipulata alleanza con la sorella. Questa alleanza tra borghesia liberale (Oreste) e destra (Elettra) non solo è inutile, ma anche dannosa: "i tuoi figli", dice Atena, con chiaro riferimento alle vicende politiche italiane del dopoguerra, "loro, non faranno distinzioni. Tu ed Elettra sarete la stessa persona e la vostra epoca sarà una. Un'epoca di sangue"[13]. Un'immagine macabra rappresenta questa tremenda rivoluzione: un ragazzo fatto a pezzi bolle in pentola. Sarà "l'aurora di una nuova Preistoria". Che cosa Pasolini intendesse con nuova preistoria emerge da un'intervista del 1963: "la cultura di massa, la totale industrializzazione con la conseguente evoluzione antropologica, mi spaventano: io la chiamo, questa nuova fase della storia umana, la nuova preistoria"[14]. Nell'ultima parte del dramma il livello simbolico prende nettamente il sopravvento. Accorso al campo di Pilade, un ragazzo annuncia che Atena ha richiamato le Eumenidi, incitando le Furie buone (Eumenidi) a tornare in città e le Furie cattive (Erinni) a prendere di nuovo la via dei monti. Sembra dunque che la ragione (Atena) ed il sentimento religioso (Eumenidi) si siano finalmente pacificati. Un messaggero irrompe sulla scena dando un annuncio incredibile: in città è entrato un esercito, ma non quello

---

[12] Pasolini, P.P., "24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo", *Scritti corsari*, Milano 1975, 45-50.

[13] Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 419-420.

[14] Ripubblicata in Pasolini, P.P., *Per il cinema*, II, Milano 2001, con il titolo di "Cerco il cristo fra i poeti", 2843.

proletario di Pilade, "esercito di figli contro la città dei padri", bensì un esercito sorridente, armato di rami di ulivo, guidato da Atena e dalle Eumenidi[15]. Popolani ed intellettuali, artisti, operai e governanti marciano insieme, senza più distinzioni di ideologie o di classi sociali.

La sintesi tra passato e futuro appare dunque realizzata, sotto il segno della società dei consumi filoamericana. Pilade perde l'appoggio delle masse, che si convertono al consumismo; la rivoluzione proletaria è così definitivamente fallita. Se per le forze rivoluzionarie era stato facile difendersi dalle vecchie Furie, che erano il passato con la sua oscurità, difendersi dalle nuove splendenti Eumenidi – cioè dal falso progresso – è impossibile[16]. La tragedia si chiude nell' incertezza, e in fondo, senza un vero finale. Pilade dà voce a tutte le sue contraddizioni, proclamando il suo amore per Elettra, il suo nichilismo, il suo rifiuto ad integrarsi nella nuova realtà. Gli ultimi versi sono una maledizione della Ragione: Pilade rifiuta ogni consolazione, arrivando ad amare, in Elettra, la propria abiura e la propria contraddizione.

Il dramma *Pilade* è un'opera fortemente ideologica. I tre protagonisti – Oreste, Elettra e Pilade – sono figure simboliche portatrici di tre ideologie differenti in conflitto tra loro, con continui rimandi alla realtà contemporanea in generale ed in particolare alla politica italiana del dopoguerra[17]. Oreste, con il suo razionalismo esterofilo, rappresenta la modernizzazione americana, la democrazia dei consumi che in quegli anni di boom economico si stava affermando in Italia, cancellando rapidamente, nel suo progresso frettoloso ed inarrestabile, ogni forma di tradizione. Elettra rappresenta al contrario l'attaccamento estremo al passato, l'oscurantismo irrazionale e reazionario, che si oppone ad ogni forma di progresso. Riconciliatasi con il passato, Elettra ha abbandonato ogni forma di odio nei confronti della madre (questo è un tratto nuovo di Elettra, che nel mito appare invece più assetata di vendetta del fratello[18]), e invita Oreste a fare altrettanto: "non osare spezzare la catena che ci unisce al passato dove regna la luce! […] la luce che dal profondo dei secoli dà ragione di essere

---

[15] Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 446-447.

[16] Il tema della perdita dell'identità di classe ricorre ossessivamente anche negli *Scritti corsari*, si veda per es.: "9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione", 22-25; "10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia", 39-44; "24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo", 45-50; "11 luglio 1974. Ampliamento del bozzetto sulla rivoluzione antropologica in Italia", 56-64; "1 febbraio 1975. L'articolo delle lucciole", 128-134.

[17] Si veda per esempio la metafora evidente della morte di Mussolini e Claretta Petacci nel prologo della tragedia, in cui il Coro descrive i corpi di Agamennone e Clitennestra esposti al sole sulla pubblica piazza. Sui riferimenti politici, cfr. anche Van Watson, W., *Pier Paolo Pasolini and the Theatre of the Word*, Ann Arbor – London 1989, 72-80; Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini* …, 215; De Santi, "Mito e tragico …", 18.

[18] Specialmente in Euripide, Elettra ha un ruolo di primo piano nell organizzazione del delitto: non solo istiga il fratello al matricidio, ma attira lei stessa la madre in trappola e rivendica con grande consapevolezza la propria partecipazione alla colpa: Eu., *El.* 646-663; 967-987; 1124-1146; 1224-1225.

a ogni istante e atto della città…"[19]. Il fanatismo – non privo di fascino, come Oreste e lo stesso Pilade devono ammettere – di Elettra e dei suoi sostenitori si caratterizza come "un eccesso di luce, che sentono dentro, e non esprimono che odiando"[20]. Pilade, un sognatore che crede nella possibilità di una sintesi senza rotture tra tradizione e innovazione, è il personaggio più autobiografico della tragedia. Dell' autore Pilade ricalca le idiosincrasie e le contraddizioni: il nichilismo esistenzialista, le aspirazioni rivoluzionarie, il tradimento dell'origine borghese. Come Pasolini, Pilade è uno sradicato, che odia il mondo da cui proviene, ma si sente estraneo alle masse popolari che ama. Il progressismo di Oreste si basa ai suoi occhi sui voti estorti ai nullatenenti con l'inganno e l'illusione di un falso progresso: accecato dal potere e dalla ragione, Oreste crede di sapere interpretare la realtà, che invece fraintende misconoscendone la complessità e cercando di ridurla ad un tragitto lineare. La modernizzazione di Oreste è dunque solo sviluppo, non reale progresso. Pilade, al contrario di Oreste, non vuole eliminare la contraddittorietà del reale riducendolo in suo potere, ma servire la realtà nella sua complessità. Proprio la contraddittorietà è la caratteristica fondamentale del suo comportamento, ciò che lo rende incomprensibile e scandaloso. La contraddizione di Pilade è tuttavia anche la premessa per il suo nichilismo, per la sua incapacità di realizzare il progetto politico prefissosi: il suo fallimento è dato all'aver cercato invano il potere, dall'aver tentato di sostituire un monumento con un altro monumento, come già aveva fatto Oreste e come fa chiunque tenti una rivoluzione o un progetto politico[21]. Il fallimento di Pilade è il fallimento della politica.

La diversità tra Oreste e Pilade è nel modo di concepire lo sviluppo ed il progresso. Anche negli *Scritti corsari* Pasolini insisterà più volte sull'opposizione tra sviluppo inteso come un avanzamento illusorio, un cieco andare avanti e progresso, cioè avanzamento legato ad un miglioramento effettivo[22]. Nei suoi articoli per il *Corriere della sera* Pasolini aveva più volte criticato la rapidità della mutazione antropologica che aveva sconvolto l'Italia, passata da civiltà contadina a civiltà industriale in tempi brevissimi. In questi scritti, come nel *Pilade*, la critica non è tanto alla modernizzazione in sé, quanto alla sua frenesia. Il prezzo pagato da Oreste per il suo successo è una radicale perdita di identità. Alla fine è la rivoluzione del benessere e

---

[19] Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 371.

[20] Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 412. Nella caratterizzazione del personaggio di Elettra Pasolini mette a nudo la sua anima, esprimendo la più oscura delle sue molte inquietudini, il fascino non solo del passato, ma anche della reazione. Elettra rappresenta il fascino scandaloso dell'intellettuale rivoluzionario nei confronti dell'irrazionalismo e della reazione. L'ossessione per il passato fascista italiano, sinceramente odiato, ma anche scandagliato con morboso interesse nei suoi dettagli più truci, è una nota tipica del Pasolini tardo.

[21] Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 458.

[22] Si veda per esempio, "Sviluppo e progresso", *Scritti corsari*, 175-178.

della tolleranza che trionfa (del falso benessere, della falsa tolleranza, secondo Pasolini)[23], attirando a sé anche gli spiriti rivoluzionari.

Anticipando l'ideologia pasoliniana degli anni settanta, con il suo rifiuto ad integrarsi nella nuova società consumista e con la sua orgogliosa e provocatoria estraneità, Pilade invita Atena, nella quale non crede più, ad andare "nella vecchia città, la cui nuova storia io non voglio conoscere"[24]. Da questo affondamento totale, dalla sconfitta della politica e dal nichilismo radicale si salva solo l'ultimo mito pasoliniano, quello della giovinezza, che cancella le divisioni sociali, che non conosce barriere ideologiche. In una cupa immagine si afferma che non c'è distinzione tra vinti e vincitori alla fine della rivoluzione: "perché distinguere gli occhi dei giovani […] che penzoleranno un giorno […] col cartello della gogna appeso ai petti striminziti, […], perché distinguere gli occhi di quei poveri mostri da quelli, lucidi si stupida e stupenda vita dei loro coetanei sopravvissuti a lottare e a cantare ancora?"[25]. Il fallimento della dimensione collettiva sembra dunque lasciare aperto uno spiraglio di speranza nella dimensione privata.

Il *Pilade* è una riflessione aperta sulla democrazia moderna e sulla corruzione inevitabile del potere. La lotta al potere genera nuovo potere; per sconfiggere il potere occorre dunque fatalmente abbandonare la lotta, o almeno, non vincere.

In un incontro con Pilade alla vigilia dello scontro fratricida, Oreste confessa all'amico di avere ammirato la sua contestazione. Ma adesso, nel momento in cui sta per vincere la battaglia, prendendo la città ed il potere, anche Pilade, che era stato tanto puro nella sua protesta, sta diventando impuro: "non lo sai, proprio tu, che bisogna essere, sempre, degli sconfitti? La vittoria è turpe"[26]. Le idee di fondo di questa tragedia risentono delle tematiche dell'esistenzialismo contemporaneo (l'azione politica sporca le mani, il potere, sia di destra che di sinistra, è fonte di corruzione); ma rispecchiano anche, concretamente, uno dei dilemmi della sinistra italiana, che in quegli anni iniziava ad interrogarsi sulle proprie capacità di governo.

La tragedia antica forniva a Pasolini il modello ideale per il suo "teatro di parola", che egli consapevolmente contrapponeva sia al dramma naturalistico borghese, sia al teatro d'avanguardia. Come il teatro antico, il teatro pasoliniano aspirava ad essere un teatro politico, in grado di stabilire un dialogo con il pubblico sui temi della

---

[23] Pasolini, *Scritti corsari*: "9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione", 22-25; "28 marzo 1974. Previsione della vittoria del referendum in Italia", 29-31; "10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia", 39-44; "11 luglio 1974. Ampliamento del bozzetto sulla rivoluzione antropologica in Italia", 56-64; "26 luglio 1974. In che senso parlare di una sconfitta del PCI al referendum", 71-76; "19 gennaio 1975. Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti", 98-104.

[24] Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 458.

[25] Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 409.

[26] Pasolini, *Pilade*, in: Pasolini, *Teatro*, 430.

contemporaneità, un "rito culturale" il cui scopo non era però di creare il consenso, ma piuttosto, di dare voce alla denuncia[27].

Significativamente, il finale della tragedia resta aperto, il nodo tragico, come nelle migliori tragedie classiche, resta irrisolto, e la conclusione lascia lo spettatore incerto sull'interpretazione degli eventi ai quali ha appena assistito.

Alla fine degli anni sessanta Pasolini torna ancora una volta sul tema del mito di Oreste, con l'abbozzo di film *Appunti per un'Orestiade africana*[28]. L'Africa rappresenta per Pasolini la possibilità di una conciliazione tra razionalismo e irrazionalismo, tra democrazia e mondo arcaico, progresso e terzo mondo, quella conciliazione che l'Italia aveva mancato, travolta dal boom economico. "Il tema profondo dell'*Orestiade*, almeno per noi lettori moderni, è il passaggio da un periodo storico «medievale» a un periodo storico «democratico»: indi della trasformazione delle Menadi (dee medievali del terrore esistenziale) in Eumenidi (dee della irrazionalità in un mondo razionale)", scrive Pasolini nell'*Atena Bianca*, "se oggi, nell'Africa, accade qualcosa di simile, è indubbio che Atene (modello di forme democratiche) è il mondo bianco progressivo: e Atena, la dea che ha insegnato a Oreste la democrazia […] è una dea bianca"[29].

Seguendo il filo non tanto dell'opera di Eschilo, quanto del *Pilade*, Pasolini immagina che dopo il processo ateniese Oreste torni in patria portandovi le nuove idee democratiche. L'Africa reduce dall'esperienza coloniale si trova, secondo Pasolini, nella stessa situazione di transizione da un mondo arcaico originario verso uno sviluppo democratico basato sull'adozione di modelli economici, politici e culturali estranei alla cultura africana: quello liberista americano e quello marxista filocinese. "L'Orestiade sintetizza la storia dell'Africa in questi ultimi cento anni", scrive Pasolini nella *Nota per l'ambientazione dell'Orestiade in Africa*, "il passaggio cioè quasi brusco e divino da uno stato 'selvaggio', a uno stato civile e democratico: la serie dei re, che, nell'atroce ristagnamento secolare di una cultura tribale e preistorica, hanno dominato – a loro volta sotto il dominio di nere Erinni – si è come di colpo spezzata: la Ragione ha istituito quasi *motu proprio* istituzioni democratiche"[30].

La ricerca dei personaggi e dei luoghi adatti a rappresentare questa versione moderna dell'Orestea occupa la maggior parte del film. In Uganda ed in Tanzania l'autore

---

[27] Sul "teatro di parola" e sul suo rapporto con il teatro antico si veda De Santi, "Mito e tragico …", 13-26; D'Ascia, L., "Poeta in un'età di penuria. Pier Paolo Pasolini al capezzale della tragedia", in: Fabbro, *Il mito greco …*, 27-39; e soprattutto, Bonanno, M.G., "Pasolini e l'Orestea: dal teatro di parola al cinema di poesia", *Dioniso* 63/2, 1993, 135-154.

[28] Base per gli *Appunti* è non solo l'*Orestea* di Eschilo, che l'autore cita sempre nella propria traduzione, ma anche e soprattutto il *Pilade*.

[29] Pasolini, P.P., *Atena Bianca*, in: Pasolini, P.P., *Per il cinema*, I, Milano 2001, 1202.

[30] Pasolini, P.P., *Nota per l'ambientazione dell'Orestiade in Africa*, in: Pasolini, *Per il cinema*, I, 1999-2000.

fotografa volti bellissimi di giovani e vecchi: un possibile Agamennone viene identificato nell'immagine "favolosa e mitica" di un guerriero Masai[31], Clitennestra in una donna avvolta in un velo nero. Elettra, afferma l'autore, è la più difficile da trovare: le allegre ragazze africane, vestite di mille colori, sembrano non conoscere l'odio, l'orgoglio e la durezza di Elettra. Il Coro, che sarà rappresentato dalla gente comune, assume un'importanza fondamentale. Poiché il popolo ha per Pasolini sempre qualcosa di sacrale e di atemporale, esso si presta particolarmente bene a recitare in un contesto mitico. La gente viene dunque filmata nelle strade e nei mercati, intenta nelle sue occupazioni quotidiane: donne che vanno alla fonte, gli abitanti di una capanna, bambini, i lavoratori in una fabbrica moderna. Le occupazioni dell'Africa tradizionale si associano alle immagini della nuova Africa post-coloniale, del lavoro nelle fabbriche o dello studio nelle scuole e nelle università. A rappresentare il tempio di Apollo, dio della razionalità luminosa, Pasolini sceglie l'università di Dar es Saleem in Tanzania, mentre Kampala, capitale dell'Uganda, potrebbe essere una moderna Atene. L'università è il luogo in cui forse meglio si nota l'ambiguità dell'esperimento democratico africano, afferma Pasolini con una (in questo film rara per la verità!) nota critica. Eretta con il contributo finanziario del governo cinese, modellata ad immagine dei college inglesi, rivela nelle schizofreniche scelte di letteratura proposte dalla biblioteca una certa attenzione per il modello economico neocapitalista.

La tendenza documentaristica del film culmina nelle crude scene della guerra del Biafra, attraverso le quali viene reso ed attualizzato il flashback sulla guerra di Troia all'inizio dell' *Agamennone*. La tendenza alla rappresentazione documentaristica convive del resto con la tendenza contraria alla rappresentazione non verbale, attraverso il linguaggio visivo della danza, della musica e del rito. Una delle immagini meglio riuscite è quella delle Erinni, raffigurate da "grandi alberi perduti nel silenzio della foresta, mostruosi e, in qualche modo, terribili"[32]: immagini di grande potenza scenica, che rendono l'aspetto disumano e l'irrazionalità animalesca delle Furie, non rappresentabili, afferma il regista, in figura umana.

Tendenza etnografica e tendenza onirica convivono nella ripresa di un rito funebre locale utilizzato per rappresentare la scena di libagioni all'inizio delle Coefore, secondo un procedimento di ripresa documentaristica che troviamo usato spesso anche nella *Medea*. È una delle scene più efficaci del film: mentre vediamo gli abitanti del villaggio di capanne celebrare i loro riti funebri ascoltiamo la celebre, intensissima preghiera di Elettra che invoca la vendetta sulla tomba di Agamennone. La trasformazione delle Erinni in Eumenidi, una scena difficile da rendere visivamente, viene acutamente risolta dall'immagine di scene di danze tribali girate in due villaggi

[31] Pasolini, P.P., *Appunti per un'Orestiade Africana*, in: Pasolini, *Per il cinema*, I, 1178.
[32] Pasolini, *Appunti per un'Orestiade Africana*, in: Pasolini, *Per il cinema*, I, 1183.

della Tanzania, in occasione di una festa apparentemente senza significato religioso e di un matrimonio. Poiché, spiega Pasolini, i partecipanti rivivono questo rito antichissimo con gioia e quasi con divertimento, questo è uno dei momenti in cui sembra concretizzarsi quell' "utopia di una sintesi" (l'acuta definizione è di M. Fusillo) tra Africa moderna e Africa antica sognata dall'autore. La voce fuori campo sintetizza il senso di questa utopia citando il finale delle *Eumenidi* nella traduzione libera dell'autore, in cui si sente tutta l'ideologia pasoliniana: "chi non capisce che è giusto accettare tra noi queste primordiali divinità non capisce i contrasti della vita: è la barbarie dei padri che si sconta davanti ad esse"[33].

Nel *Pilade* e negli *Appunti* Pasolini mette in scena le inquietudini del suo tempo. Il boom economico, che effettivamente migliora le condizioni di vita di molti italiani, è accolto da destra e da sinistra come segno di progresso. Il prezzo pagato da questa rapida trasformazione da paese contadino in paese industrializzato è la perdita delle identità locali. Le critiche contro quella che Pasolini chiama la "rivoluzione antropologica " italiana sono in questi anni assai rare. Il progresso non viene in sé messo in discussione, si tratta semmai di scegliere quale modello di sviluppo sia migliore, se il modello liberista americano o quello socialista sovietico e cinese. Agli interrogativi posti dalle sfide della modernizzazione, Pasolini dà, attraverso il mito, tre risposte, o piuttosto tre tentativi di risposta, come dimostra il carattere inconcluso sia del *Pilade* che degli *Appunti*. La prima, ottimistica risposta è la traduzione di Eschilo. La seconda, già profondamente intrisa di pessimismo è nel *Pilade*: fallisce Oreste (cioè il modello economico americano), ma falliscono anche le forze rivoluzionarie di Pilade. L'ultima risposta, non immune da un certo pessimismo critico, ma più aperta del *Pilade,* è nell' *Orestiade africana*. Qui Pasolini sembra intravedere la possibilità di una conciliazione tra antico e moderno, ma, significativamente, non più in Italia o in Europa, ma in Africa, un continente antichissimo in cui le nazioni "giovani" appena nate possono ancora evitare l'errore di rinnegare le proprie origini in nome di un falso e disumano progresso. Tuttavia, l'idea di datare l'opera al 1960 piuttosto che nell'attualità (la fine degli anni sessanta), sembra voler suggerire che anche quella possibilità è stata sprecata. Il film parte dunque da un'utopia, il cui fallimento è d'altra parte già presagito dall'autore[34].

Pasolini usava il mito per interpretare la realtà, in questo inserendosi in un filone particolarmente fecondo tra le due guerre[35]. In questa rilettura del mito Pasolini ope-

---

[33] A., *Eu.* 931, ss.; Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini …*, 241.

[34] Sul carattere aperto del film e sul messaggio della conclusione si veda anche Carla`, F., "Pasolini, Aristoteles and Freud: filmed Drama between Psychoanalisis and Neoclassicism", in: Berti, I./ Garcia, M., *Hellas on Screen: cinematic Reception of Ancient History, Literature and Myth*, (in corso di pubblicazione).

[35] Si veda in proposito Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini …*, 188-190, che cita come esempi di rielaborazioni in chiave politica del mito di Oreste: *Il lutto si addice ad Elettra*, di Eugene O'Neill

rava alcune forzature. Innanzitutto è opinabile il presupposto, da Pasolini dato per scontato, che l'Orestea sia una metafora del passaggio da un regime tirannico ad un regime democratico. Pura invenzione pasoliniana è anche l'immagine di un Oreste protodemocratico che, proveniente da una città feudale e tirannica, scopre la democrazia ad Atene e la importa nel suo paese, sebbene un Oreste "rivoluzionario", che difendeva il diritto all'omicidio del tiranno comparisse già nelle *Mosche* di Sartre. Nell'originale eschileo la monarchia di Agamennone non è né oscura né tirannica, fatta eccezione naturalmente per la pausa costituita dagli usurpatori Clitennestra ed Egisto; Oreste, assolto dal tribunale ateniese, torna in patria per riprendere le sue prerogative regali. Il tema del diritto di sangue, del trono legittimo e della vendetta contro l'usurpazione sono centrali nella tragedia antica[36].

Che cosa realmente Pasolini rimpiangesse di quel mondo che alla fine degli anni sessanta stava scomparendo, non è facile da definire. Gli stessi intellettuali del suo tempo non lo capivano. Ad Italo Calvino, che gli rimproverava di rimpiangere l' "Italietta", Pasolini rispondeva parafrasando Eliade, lo storico delle religioni contemporaneo della cui influenza egli risentiva molto, affermando di rimpiangere l'immensità del mondo contadino, al quale contrapponeva la limitatezza della storia: "L'universo contadino è un universo transnazionale, che addirittura non riconosce le nazioni: è l'avanzo di una civiltà precedente (o di un cumulo di civiltà precedenti tutte molto analoghe tra loro) e la classe dominante (nazionalista) modellava tale avanzo secondo i propri interessi e i propri fini politici […]. È questo illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale, sopravvissuto solo fino a pochi anni fa, che io rimpiango", scriveva negli *Scritti corsari*[37]. Si tratta di un tempo mitico, ma allo stesso tempo reale, in cui l'uomo era un essere indiviso, in cui ragione e sentimento non erano in contraddizione. In questo universo il tempo è ciclico e non conosce le trasformazioni della storia, il mito e la realtà sono allo stesso modo vissuto quotidiano: ecco allora che Agamennone può incarnarsi in un guerriero Masai, Oreste in uno studente Africano occidentalizzato e le Erinni negli alberi della Savana.

(1931); *Le mosche*, di Jean Paul Sartre (1943); la *Trilogia degli Atridi*, di Gerhart Hauptmann, scritta fra il 1940 ed il 1945; *Elettra o la caduta delle maschere*, di Marguerite Yourcenar, scritta nel 1944, ma pubblicata alcuni anni dopo.

[36] *Cfr*. A., *Eu.* 764; Medda, E., "Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli *Appunti per un'Orestiade africana*", in: Fabbro, *Il mito greco…*, 109-126.

[37] Pasolini, "Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino", *Scritti corsari*, 51-55. Di Mircea Eliade Pasolini conosceva certamente il *Traité d'histoire des religions*, Paris 1949, le cui concezioni storico-religiose sono alla base della *Medea* ed il saggio *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris 1949.