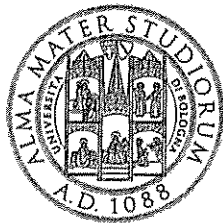


# EIKASMOS

*Quaderni Bolognesi di Filologia Classica*  
Rivista fondata da Enzo Degani

XVI/2005

Patron Editore



AA.VV., *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. «Atti del Convegno "Il mito greco nell'opera di Pasolini" (Udine-Casarsa della Delizia, 24-26 ottobre 2002)», a c. d. ELENA FABBRO, Udine (Forum) 2004, 207 pp., € 18,00, ISBN 88-8420-230-2.

Su Pasolini sono tornate recentemente ad accendersi – il caso è del maggio 2005 – le luci della cronaca giudiziaria. Più discreto ma tenace, il lavoro della critica è andato segnando, nel frattempo, tappe importanti: compiuto l'*opus* benemerito di Walter Siti – con il doppio volume di *Tutte le poesie*, Milano 2003 – la cui impresa editoriale costituirà il fondamento di ogni futura indagine pasoliniana, anche i contributi esegetici si vanno infittendo, né si tarderà a riconoscere fra essi qualche apporto di sicuro rilievo, al di là di facili mode e mitizzazioni postume<sup>1</sup>. A meno di un decennio dal *reading* curato da Umberto Todini (AA.VV., *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli 1995) e dall'importante monografia di Massimo Fusillo (*La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze 1996), anche per ciò che concerne il classicismo pasoliniano la discussione pare destinata a rinvivarsi: ne dà prova il volume qui recensito, che raduna – con cura scrupolosa e in veste impeccabile – gli interventi pronunciati durante il summenzionato convegno di studi, «svoltosi [...] per iniziativa congiunta del Dipartimento di Glottologia e Filologia Classica e della Facoltà di Lettere e Filosofia, con l'adesione dell'Associazione Friulana di Cultura Classica» (*Premessa* della Curatrice, p. 9). Varie e autorevoli le voci concorse al dialogo – di «un fitto e talora acceso dibattito» testimonia la Fabbro (*l.c.*), e certo serbano memoria i presenti – e vario perciò il ventaglio dei temi trattati, suddivisi in quattro sezioni (*Idea del tragico: ideologia e politica*, pp. 11-40; *Teatro*, pp. 41-76; *Cinema*, pp. 77-162; *Poesie e romanzi*, pp. 163-200) dalla chiara vocazione onnicomprensiva, centrate tutte sulla nozione di 'mito' piuttosto che su quella di testo; tale impostazione sembra andare incontro a quanto giustamente osservava, dieci anni or sono, a proposito dell'*Orestide*, Maria Grazia Bonanno («non è il *verbum* eschileo a commuovere Pasolini, bensì il  $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$ »<sup>2</sup>) e in ogni caso evita – salvo sporadiche incursioni – il difficile confronto con il pur ricco filone delle traduzioni pasoliniane<sup>3</sup>, tema di scandalo mai sopito sin dal severo pronunciamento di Enzo Degani<sup>4</sup>.

Aprono la serie i due saggi di G. De Santi (*Mito e tragico in Pasolini*, pp. 13-26) e L. D'Ascia (*Poeta in un'età di penuria. Pier Paolo Pasolini al capezzale della tragedia*, pp. 27-39). Acuto e accurato quest'ultimo, che passa in rassegna i diversi aspetti del 'tragico' pasoliniano – dal 'teatro di parola' alla produzione cinematografica – concepito quale paradossale e utopica «coesistenza di presente e passato» (p. 39), o meglio «formazione di compromesso» (p. 35) fra istanze psicologiche e politiche contraddittorie: un compromesso rivelatosi assai fragile dinanzi alla crisi ideologica che Pasolini attraversò alla fine degli anni Sessanta (p. 38), e di cui D'Ascia sembra a tratti riconoscere i non meno fragili presupposti in una certa visione estetizzante e decadentistica tanto dell'antichità quanto dei suoi presunti surrogati moderni, a partire dalla «sottocultura popolare [...] che, agli occhi

di Pasolini, trasformava l'inferno delle periferie in un autentico paradiso estetico» (p. 27: cf. anche p. 32, sul «'barbarismo formale' di tradizione decadente»; ma l'idea secondo cui «teatralizzando il conflitto tragico, i Greci evocavano le loro origini pre-elleniche in una sorta di onirismo collettivo» [p. 33] assomiglia ben più all'esegesi pasoliniana che alle documentabili dinamiche della tragedia attica). Difficile consentire, invece, con la trattazione di De Santi, che parte da una definizione alquanto dubbia del 'tragico' in sé – al cui chiarimento non giovano invero le molte autorità profuse, da Schelling sino a Rella – e che giunge infine alla conclusione secondo cui «l'intuizione di *Pilade* e di *Bestia da stile*, di *Orgia* e di *Porcile* oppure di *Affabulazione*, è in fondo la stessa di *Oedipus der Tyrann* di Friedrich Hölderlin [...]. Perciò il ripiegamento sulle immagini classiche e sul mito è la ricerca assillante di una verità e una parola, da cui il mondo era stato chiamato a disvelarsi e a nascere» (p. 24); in altri termini, il «mito» costituirebbe in Pasolini «una figura di pensiero in cui si addensa ed enfatizza la tragedia della condizione umana» (p. 24): e con simili generalizzazioni, ogni possibilità di interpretare storicamente il classicismo pasoliniano risulta *a priori* vanificata.

A. Pancaldi (*Il teatro di parola: mito e rito*, pp. 43-54) offre una documentata ricostruzione dei motivi che hanno ispirato, a partire dai primi anni Sessanta, la svolta teatrale del biennio '66-'68 (ma difficilmente si potrà vedere in *Affabulazione*, come spesso usa, una «parodia [...] di Freud» [p. 53]: cf. *contra* W. Siti, in questo stesso volume, p. 174, nonché Fusillo, *o.c.* 53s.). Da parte sua, L. Vitali (*La colpa, il sacrificio e il destino degli antieroi nel teatro tragico di Pasolini*, pp. 55-67) registra generiche convergenze (giudicate però «straordinarie», p. 57) fra Pasolini e il Dodds de *I Greci e l'irrazionale*, analizza brevemente il lessico della 'paura' nella traduzione dell'*Oresteia* (pp. 57s.: cf. già Bonanno, *o.c.* 54s.) e riconosce nell'impossibilità del tragico la cifra dominante di *Pilade*, di *Affabulazione* e di *Orgia* (pp. 55-65: cf. ancora Bonanno, *o.c. passim*); agnizione del tutto condivisibile, quest'ultima, benché si debba mantenere qualche riserva su presunte e assai vaghe consonanze pirandelliane (p. 61). Proprio la riconosciuta «nostalgia di tragedia» (Bonanno, *o.c.* 56) che anima le prove successive all'*Orestide* avrebbe dovuto mettere al riparo dall'affermazione secondo cui «Pasolini ha avuto [...] il coraggio di affrontare la forma tragica nel teatro del Novecento, perché ha capito la forza della sua ritualità, del suo riproporre ciclicamente la crisi dell'individuo per sfidarla e darle un senso» (p. 67: per converso, alle pp. 55s., è anacronisticamente attribuita anche «al cittadino della polis democratica» la «'coscienza tragica', vale a dire la dolorosa consapevolezza [...] che gli dèi hanno abbandonato il mondo degli uomini»). Onde chiarire questi punti, talvolta esposti a soluzioni incongrue, si poteva citare lo stesso Pasolini, *Perché quella di Edipo è una storia* (1967), ora in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001, 1055-1059, il quale – ammesso l'«umorismo» inevitabile in ogni intellettuale borghese – annotava: «la tragicità c'è, a dispetto di tutto, perché la ragione più profonda sia dell'estetismo che dell'umorismo, è il terrore della morte»; ciò che equivale a teorizzare un umorismo tragico – tragico proprio in quanto umorismo: e umoristico proprio in quanto diniego obbligato della tragedia – di cui i coevi testi teatrali forniscono un'esemplificazione eccezionale; si veda in proposito, per es., E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze 1997, 277-339. Si deve invece a E. Siciliano (*Pilade, politica e storia*, pp. 69-76) uno stringato riesame di quella che Pasolini chiamava «la quarta parte della trilogia» (*Teatro* cit. 822); egli sottolinea *en passant* la continuità cronologica del classicismo pasoliniano (p. 70: ma uno iato significativo, all'altezza degli anni '50 e in concomitanza con il periodo di maggior

ortodossia comunista, riconosceva lo stesso Pasolini e sottolinea ora la Pancaldi, pp. 43s.) e i legami di tale approccio all'antichità classica con una certa *vague* psicoanalitica tipica del «neoclassicismo *entre-deux-guerres*» (p. 71), pur corretta da un robusto impegno politico (ma più pasoliniano di Pasolini appare l'autore, laddove identifica – *ibid.* – la «lotta di classe» con il «contrasto fra natura e storia»).

Entro la sezione *Cinema*, G. Paduano (*Edipo re di Pasolini e la filologia degli opposti*, pp. 79-98) descrive scrupolosamente – previa discussione dell'esegesi freudiana (pp. 79-82) secondo le linee argomentative già adibite in *Lunga storia di Edipo re*, Torino 1994, 16ss. – la caratterizzazione che del personaggio di Edipo Pasolini ha fornito nell'omonimo film: un Edipo di cui risulta intenzionalmente sfumata, se non compromessa, «l'immagine intellettuale» (p. 86), a vantaggio di un perenne smarrimento emotivo<sup>5</sup>, benché notevoli tratti di magnanimità e disperata tensione conoscitiva siano – a giudizio di Paduano – felicemente conservati (pp. 93, 97s.); si può ricordare che su questi aspetti del personaggio l'intenzione di Pasolini fu deliberata e senza tentennamenti: «Edipo era per me [...] un uomo semplice destinato ad agire e non a comprendere» (*Per il cinema* cit. 2924); allo stesso modo, l'«immagine nostalgica e distanziata della classicità» che Paduano ricava dall'approccio «estetizzante» di Pasolini (p. 82 e n. 13) era diagnosticata dallo stesso autore quale forma di esplicita e inevitabile «difesa contro il mito» (*Per il cinema* cit. 2925s.). Il contributo successivo, a firma di M. Rubino (*Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, pp. 99-108), che già altrove ha meritoriamente indagato la fortuna odierna dell'eroina euripidea (cf. AA.VV., *Medea contemporanea*, a c. di M. R., Genova 2000), ripercorre i motivi salienti del film forse più celebre e celebrato di Pasolini: in un'esposizione alquanto ricca e brillante, la studiosa rimarca fra l'altro i legami – recentemente documentati da M. Fusillo («Primafila» LXXI, 2001, 4-26: 14) – con l'incompiuta *Medea* di Carl T. Dreyer (p. 107); non del tutto condivisibile, tuttavia, l'ascrizione di Pasolini al filone 'innocentista' di cui Christa Wolf costituisce il più noto esponente (p. 103), poiché è chiaro che il cineasta non intende affatto negare – bensì relativizzare sul piano etnologico, e riproporre in chiave d'attualità storica – la tradizionale ferocia di *Medea* (cf. per es. A. Caiazza, in AA.VV., *Pasolini e l'antico* cit. 189; F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma 2000, 193-199); al filone 'innocentista' va semmai restituito Corrado Alvaro, che nel dialogo evocato dalla Rubino (: *Medea non può che essere vendicativa :: Superba :: Pericolosa :: Prodigiosa :: Maligna e infida*: cf. *Euripide, Grillparzer, Alvaro. Medea: variazioni sul mito*, a c. di M.G. Ciani, Venezia 1999, 176) evidentemente non ripete, ma riproduce con ironico rincaro il celebre Hor. *Arv* 123 *sit Medea ferox invictaque*. A seguire, E. Medda (*Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestide africana*, pp. 109-126) affronta una delle pellicole più complesse e affascinanti di Pasolini – da poco restaurata, a cura della Cineteca bolognese – evidenziando accordi e distonie rispetto all'originario testo eschileo, mediato peraltro dalla traduzione del '60: un'analisi puntuale e dettagliata, che da una parte sottolinea le forzature dell'approccio pasoliniano a Eschilo (pp. 114s.), dall'altra tenta di isolare consonanze più profonde sul piano espressivo (pp. 116s.: «la sintonia con il testo antico va cercata [...] nella tensione che i due autori dimostrano verso la ricerca di linguaggi atti a rappresentare lo strato culturale primitivo»<sup>6</sup>) e sul piano simbolico (pp. 118-123: sull'immagine del «vento» si poteva citare la bella analisi di *Medea* fornita da L. Torraca, in AA.VV., *Pasolini e l'antico* cit. 83-93: 90); quanto alla nozione stessa di *Appunti* e all'idea di un «film da farsi», che non cessa perciò di essere «un'opera compiuta» (pp. 17s. e n. 24, che registra le «diverse valutazioni» emerse durante il Convegno), andrà menzionata a margine la recente presa di po-

sizione di Gian Vittorio Baldi, produttore del film, contro ogni ipotesi di 'incompiutezza' (Cineteca di Bologna, 2 maggio 2005); nella forma degli *Appunti*, si può aggiungere, andrà riconosciuta innanzitutto la forza di una scelta metadiegetica che sottolinea più che altrove la distanza – ben più che la sintonia – rispetto al testo eschileo; il che pare comprensibile e coerente in un film che inscena lucidamente, in inserti di chiara valenza autocritica, le stesse ambiguità del recupero eschileo e della sua applicabilità all'Africa postcoloniale: si pensi agli intermezzi di ambientazione romana, dove chiara è l'opposizione degli studenti africani a ogni generalizzazione teorica e a ogni facile analogia etnologica proposta dal regista-personaggio (cf. ora *Per il cinema* cit. 1181s.); «analogie [...] arbitrarie e poetiche, e in parte irrazionali» le giudicava, in un intervento anteriore alla lavorazione del film, lo stesso Pasolini (*ibid.* 2935; una diversa valutazione, per es., in C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino 1996, 168-170). Infine – in questa che è senza paragoni la sezione più ricca del volume – G. Manzoli (*Recitare i classici: la poesia orale nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, pp. 127-134) e R. Calabretto («*Portate dal vento... le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi*». *La musica nella 'trilogia classica' di Pier Paolo Pasolini*, pp. 135-162) analizzano due aspetti trascurati della semantica cinematografica pasoliniana: gli inserti testuali – per lo più provenienti da traduzioni dello stesso Pasolini – e l'accuratissima scelta dei *soundtracks* cinematografici (dello stesso Calabretto, si veda il lavoro d'insieme *Pasolini e la musica*, Pordenone 1999). Se l'analisi di Manzoli appare aliena da descrizioni di dettaglio o da approfondimenti teorici – ciò che non giova ad asserzioni impegnative come quelle di p. 129 (su una presunta conciliabilità fra Eco e Pasolini circa la natura segnica del *medium* cinematografico: cf. per es. Caiazza, *o.c.* 173-175), p. 131 (sulle altrettanto dubbie consonanze fra Pasolini e Lévi-Strauss circa la «verità del mito») o p. 136 (su Pasolini 'decostruzionista' *ante litteram*) – la trattazione di Calabretto si segnala invece per perizia e completezza, riscontrando anche sul piano delle scelte musicali le più notevoli costanti dell'ideologia pasoliniana, dai primi lavori (pp. 135-140) sino alle scelte 'etniche' dei film a soggetto classico (pp. 140-156), con particolare attenzione agli aspetti orchestrici e rituali (pp. 156-158) e anche al ruolo del silenzio (pp. 158-160); per alcuni di tali aspetti si potevano citare altresì le considerazioni dello stesso Pasolini in *Una visione del mondo epico-religiosa* (1964, ora in *Per il cinema* cit. 2844-2879; 2859-2864, sull'uso di musica colta) e in *Edipo re* (1967, ora *ibid.* 2918-2930; 2922, sull'uso di musica popolare).

A conclusione del volume – e ad esigua rappresentanza della sezione *Poesie e romanzi* – W. Siti (*Pasolini, l'Iliade e i giovani eroi*, pp. 165-180, uscito nel frattempo anche in AA.VV., «Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani», I, a c. di M. Domenichelli et al., Roma 2003, 327-346) offre una dettagliata analisi dei temi iliadici entro l'opera di Pasolini, a partire dalle letture giovanili, trovando in ciò il pretesto per illuminanti affondi di più ampia portata (cf. per es. pp. 174, 178s., 180): all'impressionante documentazione accumulata dallo studioso, si potrebbe aggiungere – per pura completezza – la rievocazione di Ettore e Astianatte in *Morto di gioventù*, ora in *Tutte le poesie* cit. I 693. Da parte sua G. Santato (*Pasolini e i Canti del popolo greco di Tommaseo*, pp. 181-200) rimarca competentemente l'influenza della poetica tommaseiana – e più in generale di una certa idea, herderiana o *lato sensu* romantica, di *Naturpoesie* – sull'attività del giovane Pasolini durante gli anni dell'Academiuta (cf. ora *Tutte le poesie* cit. II 1482-1487): se ne ricava un quadro assai articolato, da cui certo potrà trarre giovamento un'indispensabile riflessione sulla permanenza di ipoteche primitivistiche nell'approccio di Pasolini al mito e alla letteratura antichi.

Di «visitazione, appropriazione o fagocitazione dei classici, invece che neoclassicismo, in Pasolini» ha scritto Siciliano in questo stesso volume (p. 71); altrove, Siti ha parlato più apertamente – in un intervento tanto lucido quanto toccante – di «inconcepibile pressapochismo», «bulimia intellettuale», «voluttà della lettura onnivora», «bisogno di sfruttare immediatamente e al massimo la cosa capita»<sup>7</sup>: altrettanti sintomi d'urgenza che hanno lasciato, anche nel rapporto pasoliniano con i classici antichi, segni indiscutibili. Di qui, non solo la ben nota disinvoltura dinanzi ai testi – all'Eschilo malamente inteso tramite Mazon<sup>8</sup>, aggiungerei volentieri gli *juvenilia* saffici palesemente tradotti tramite Quasimodo<sup>9</sup> – ma anche e soprattutto una certa permeabilità ideologica a stereotipi interpretativi che giungono a Pasolini attraverso mediazioni non sempre al di sopra di ogni sospetto, si tratti dello «pseudomarxismo» di G. Thomson<sup>10</sup> o dell'irrazionalismo di M. Eliade<sup>11</sup>: e non si faticherebbe a risalire, per questa via, sino agli albori del classicismo pasoliniano, segnati dall'influenza di Pericle Ducati e della sua *Arte classica* (Torino 1939<sup>3</sup>)<sup>12</sup>. Del resto, se «la preistoria [...] è stata la stessa dappertutto» (*Per il cinema* cit. 2928), e se «preistorico» per Pasolini è tutto ciò che in apparenza sfugge – per anteriorità o per marginalità – al movimento storico della borghesia industriale<sup>13</sup>, ben si comprende l'irrazionalistica idealizzazione dei Greci e della loro 'mitologia', e il contemporaneo distanziamento 'umoristico' di cui quest'ultima è fatta oggetto (cf. ancora *Per il cinema* cit. 1055-1059). In questa ambiguità – che potrebbe restituire Pasolini a un lungo filone romantico e postromantico, e che si spiega con una netta resistenza alla storicizzazione della cultura greca – è probabilmente la cifra unitaria del classicismo pasoliniano<sup>14</sup>. Che esso sia volentieri rappresentato come una forma di «anticlassicismo», e che il suo 'irrazionalismo' – contro le indicazioni dello stesso Pasolini, come si è accennato – sia spesso inquadrato come elemento di originalità e d'innovazione antiaccademica, è frutto di altrettante ipoteche critiche di cui si dovrà auspicare il superamento. In questa prospettiva, i contributi raccolti nel presente volume, benché non sempre esenti da tali limiti, risultano senz'altro apprezzabili per l'attenzione ai singoli aspetti dell'opera pasoliniana, di cui provvedono utilmente a far emergere fonti e presupposti.

FEDERICO CONDELLO

<sup>1</sup> Fra i titoli più recenti, piace citare almeno AA.VV., *Contributi per Pasolini*, a c. di G. Savoca, Firenze 2002; A. Biancofiore, *Pasolini*, Palermo 2003; S. Agosti, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Lecce 2004; S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano 2005; e infine A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma 2005. Orientano sulla fortuna postuma di Pasolini M.A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano 1998 e A. Mazza, *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini*, Pisa-Roma 2002, 115-160.

<sup>2</sup> *Pasolini e l'Oresteia: dal 'teatro di parola' al 'cinema di poesia'*, in AA.VV., *Pasolini e l'antico* cit. 45-66: 47 n. 6. Si veda inoltre, nel volume qui discusso, G. Manzoli, p. 131.

<sup>3</sup> Fra i testi oggi disponibili agli antichisti, grazie all'edizione di Siti, si ricordino almeno

le preziose versioni saffiche (*Tutte le poesie* cit. II 1328-1331: cf. *infra* n. 9) e virgiliane (*Aen.* I 1-301: *ibid.* 1332-1349: cf. U. Todini in AA.VV., *Lezioni su Pasolini*, a c. di T. De Mauro e F. Ferri, Ripatransone, AP 1997, 49-65), nonché l'inedita traduzione di Soph. *Ant.* 1-281 (P.P. P., *Teatro*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano 2001, 1011-1024) e la stessa *Orestide*, finalmente restituita in forma attendibile, contro i guasti e i refusi della vulgata einaudiana (ristampata ancora, senza modifiche, nel 1993).

<sup>4</sup> Mi riferisco naturalmente a E. D., rec. *Eschilo. Orestide*, trad. di P.P. Pasolini, «RFIC» XXXIX (1961) 187-193 (ora in *Filologia e storia*. «Scritti di Enzo Degani», Hildesheim-Zürich-New York 2004, 177-183). Contro tale recensione si scagliano tuttora accuse – superficiali e indebite – di 'conservatorismo' ideologico (cf. da ultimo L. Vitali, *Coscienza, irrazionalità e sogno nell'Orestea secondo Pasolini*, «ARF» II, 2000, 127-137: 127); altri preferisce dichiararne l'approccio non pertinente, e spostare così il baricentro critico su aspetti diversi – e peraltro innegabilmente importanti – della versione pasoliniana (e.g. Fusillo, o.c. 192: «Degani dimentica [...] che questa traduzione non voleva certo essere un esercizio filologico, ma una rielaborazione poetica, e che soprattutto era finalizzata a una rappresentazione teatrale»); aspetti che tuttavia non erano «dimenticati», bensì programmaticamente accantonati da Degani: cf. o.c. 178 = *Filologia e storia* cit. 188).

<sup>5</sup> A p. 87, Paduano si sofferma sull'indebita resa pasoliniana di λυπεῖν (*OT* 74) con 'stare in ansia': si tratta di scarti connotativi tipici del Pasolini traduttore, su cui cf. per es. Fusillo, o.c. 198ss. Per un tentativo d'interpretazione di tali particolarità, sia concesso il rinvio a *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti. Appunti per tre Coefore*, «Dioniso» n.s. IV (2005) 84-113: 93-96.

<sup>6</sup> Avrebbe forse giovato, su questo punto, un richiamo a W. Siti, *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini*, «Rivista di letteratura italiana» VII/1 (1989) 97-131; sui rapporti fra stile letterario e stile cinematografico in Pasolini, si vedano le note pagine di G. Deleuze, *L'immagine movimento. Cinema I*, Milano 1984, 92-96.

<sup>7</sup> W. S., *L'opera rimasta sola*, in *Tutte le poesie* cit. II 1897-1946: 1899-1901.

<sup>8</sup> Su cui cf. Degani, o.c. *passim*. Qualche altro riscontro marginale ho fornito in *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti* cit. 94s.

<sup>9</sup> Un dato vistoso, questo, stranamente sfuggito tanto a Fusillo, o.c. 243-245 (che ha offerto per primo la traduzione dei fr. 95, 140a, 168b V., limitandosi a ipotizzare qualche influenza quasimodiana sulla resa di ὄρα [168b,3 V.] in «zoventù») quanto a Siti, *Tutte le poesie* cit. II 1785 (che attenua ulteriormente il riscontro). Ma la dipendenza dai *Lirici greci* di Quasimodo è dimostrata da ben altre consonanze, esplicite per esempio nella resa del fr. 31 V. (ora in *Tutte le poesie* cit. II 1331; cf. almeno vv. 10-12 «duta in suddur mi vuardi / impalidi com'erba / discolorida», da confrontare con l'omologa resa quasimodiana: «e tutta in sudore e tremante / com'erba patita scoloro», memore a sua volta, probabilmente, della resa fornita da I. Nievo nel 1856: cf. *Ippolito Nievo. Quaderno di traduzioni*, a c. di I. De Luca, Torino 1964, 144: «e in sudor freddo, e in tremiti mi struggo, / e in più smorto pallor mi discoloro / di quel dell'erba»). Il riscontro è segnale di non trascurabili tentennamenti ideologici, poiché negli stessi anni la demolizione di Quasimodo (e la resa dei conti con l'ermetismo in genere) costituiva un tema forte della critica pasoliniana: cf. in proposito P.V. Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea* (1981), ora in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino 2003<sup>2</sup>, 367-405.

<sup>10</sup> La definizione è di Degani, o.c. 188; si veda, dello stesso, l'intervento in AA.VV., *Marxismo, mondo antico e Terzo mondo*. Inchiesta a c. di E. Flores, Napoli 1979, 119-125 (ora in *Filologia e storia* cit. 958-964).

<sup>11</sup> L. D'Ascìa, in questo stesso volume (p. 36), sottolinea come Eliade fornisca il fondamento teorico di molte battute della *Medea*; andrà ricordata, da parte dello stesso Pasolini, la critica politica a Eliade – pur non disgiunta da un certo apprezzamento – nella recensione a *Mito e realtà*

(1974, ora in *Pier Paolo Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, II, Milano 1999, 2113-2116): critica che equivale, inevitabilmente, a una marcata autocritica.

<sup>12</sup> Cf. per es. i frammenti di *Douce* (1947), in *Pier Paolo Pasolini. Romanzi e racconti*, I. 1946-1961, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 158-185: 181s., 184. Un contributo di un certo rilievo sulla formazione giovanile di Pasolini è ora offerto da F. Vighi, *Le ragioni dell'altro. La formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*, Ravenna 2001, 19-51.

<sup>13</sup> Un presupposto che Pasolini esplicita in più luoghi, e che suona eminentemente antimarxiano: cf. e.g. K. Marx-F. Engels, *L'ideologia tedesca*, trad. it. Roma 1958, 24s.; cf. inoltre R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Milano 1970, 223-233.

<sup>14</sup> Di una «regressione interminabile (come si parla di 'analisi interminabile')» ha scritto F. Fortini in quello che resta forse il più bel saggio sulle ambiguità dell'ideologia pasoliniana: *Pasolini politico* (1979), ora in Id., *Attraverso Pasolini*, Torino 1993, 191-206: 192. Si veda anche – a proposito di mito e di regressione – quanto annotava E. Sanguineti, *Per Pasolini* (1975), ora in Id., *Giornalino 1973-1975*, Torino 1976, 214s.