

# *Edipo all'alba* di Pasolini Note a margine di un'edizione critica

Andrea Cerica

Ricercatore indipendente

**Abstract** *Edipo all'alba* is the first “Greek” tragedy by Pasolini: it was composed during the third year of his university education, but never made public until its posthumous collection in his complete works (most likely owing to the homoerotic content). Recent editions have proved to be damaging to the original because of several mistakes in copying and, as a result, to the precise comprehension of this composite play. On the basis of the last textual edition, just realised for the birth centenary, this paper tries to update the literature on *Edipo all'alba* shedding new light primarily on its ancient sources (Sophocles, Statius), which has been the least studied subject of the play.

**Keywords** Oedipus myth. Pasolini. Homosexuality. Antigone myth. Intertextuality.

**Sommario** 1 L'antro in cui Edipo e Giocasta non riposeranno in pace: dall'*Urtext* ai primi due atti della tragedia. – 2 Tra confessione e apoteosi: il tormentato riconoscersi di un *monstrum*. – 3 Conclusioni: Edipo all'ombra di una luminosa prole.



#### Peer review

Submitted	2022-01-17
Accepted	2022-04-07
Published	2022-12-23

#### Open access

© 2022 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Cerica, A. (2022). “*Edipo all'alba* di Pasolini. Note a margine di un'edizione critica”. *Lexis*, 40 (n.s.), 2, 603-626.

DOI 10.30687/Lexis/2724-1564/2022/02/013

Nella storia del teatro novecentesco il mito edipico è stato ampiamente influenzato dalla tragedia che non valse l'immediata vittoria a Sofocle, sopravanzato alle Dionisie da Filocle, e dall'interpretazione che Freud ha dato dell'eroe del tragico conoscere:<sup>1</sup> il dramma che tanto piacque ad Aristotele e la lettura psicanalitica fine-ottocentesca sono alla base anche di un testo teatrale che, composto da un giovanissimo Pasolini al suo terzo anno di università (1941-2), è appena uscito per intero dal cassetto dell'autore: *Edipo all'alba*. Quest'opera della formazione bolognese del poeta-cineasta fu pubblicata da Walter Siti e Silvia De Laude, in due estratti, nel 2001; e nel 2005 Hervé Joubert-Laurencin e Caroline Michel ne curarono una traduzione francese integrale, senza il testo italiano a fronte:<sup>2</sup> due edizioni che, collazionate con le carte manoscritte e dattiloscritte custodite dal fondo pasoliniano dell'archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti di Firenze (d'ora in poi ACGV), sono risultate in parte errate, corruttrici di alcuni passi del dramma. A ciò non ha posto rimedio neppure l'edizione critica curata da Giacomo Trevisan, vincitrice nel 2006 del ventiduesimo premio dedicato alle tesi di laurea sulla vita e sull'opera di Pasolini; i semplici errori di trascrizione del testo dattiloscritto e quelli di interpretazione del manoscritto si sono anzi moltiplicati. Pertanto, i curatori di un progetto di ricerca sulla formazione bolognese del poeta (1936-45), Marco Antonio Bazzocchi e Roberto Chiesi, mi hanno affidato la restituzione del testo corretto e la prima pubblicazione integrale dell'originale pasoliniano:<sup>3</sup> perché dalle indagini a trecentosessanta gradi sugli anni meno noti di Pasolini è emerso che, per quanto acerba, la tragedia merita di essere conosciuta dal grande pubblico e di ricevere nuova attenzione critica. La scelta sitiana di non gettare piena luce sulla gran parte degli *juvenilia* in ragione della loro semplice precocità ha ostacolato fino a oggi la comprensione di un nuovo, originale capitolo del *Nachleben* novecentesco di Edipo, più ancora di quella degli esordi di Pasolini. Attraverso inedite prove documentali e uno studio inter- e intratestuale, il presente saggio intende aggiornare e irrobustire l'esigua letteratura sul primo dramma 'greco' di Pasolini, finora quasi interamente interessata a contestualizzarlo all'interno dell'ampio *corpus* dell'autore;<sup>4</sup> naturalmente il testo di riferimento sarà quello pubblicato nell'ampio volume curato da Bazzocchi e Chiesi.

**1** Vedi Paduano 1994, 127-248.

**2** Pasolini 2001a, 19-38, 1118-19; 2005a, 53-99, 339-43.

**3** Pasolini 2022, 208-39.

**4** Vedi Casi 2005, 36-8; Trevisan 2008; 2012; 2019; Imbornone 2011, 49-68; Santato 2012, 416. Fornaro 2017, 93-5 e Cerica 2022, 52-60 hanno invece provato a spiegarne il rapporto con la tradizione classica.

## 1 L'antro in cui Edipo e Giocasta non riposeranno in pace: dall'Urtext ai primi due atti della tragedia

Il primo atto si apre con un'apostrofe di Edipo al pianeta Venere: come *Pilade* (1966-70) rispetto all'*Orestea* di Eschilo, anche *Edipo all'alba* si configura quale continuazione di un testo drammatico antico; la scena, non specificata per la completa assenza di didascalie, è l'esterno della reggia di Tebe, illuminato dal primo raggio di sole del giorno seguente la scoperta che conclude *Edipo re*. All'astro l'eroe annuncia che una «[o]mbra tetra» grava su di lui, eco della «nuvola di tènebra» di Soph. *OT* 1313-15:<sup>5</sup> tale antitesi tra luce («Citèrea») e ombra, ricavata da due fonti antiche note al diciannovenne (la *Tebaide* di Stazio, oltre al citato dramma sofocleo) e amplificata pure con l'apporto del prologo dell'*Antigone*,<sup>6</sup> è sviluppata a lungo nel corso della tragedia; come si vedrà, ne costituisce addirittura la colonna vertebrale. Ciò non è stato colto finora anche perché tutte e tre le edizioni precedenti riportavano una trascrizione errata del dattiloscritto del primo atto, trascrivevano «alba» invece di «cella»:<sup>7</sup>

Ombra tetra, Citèrea,  
grava su noi! Ombra,  
come fumi sui colli  
lacrimosi del mio spirito,  
come ingombri la mia cieca  
notte, piango. Non vedrò  
lume seminare la notte,  
non vedrò, non vedrò fuochi  
accesi su mattinali erbe.  
Cosa mi attende? Tu, cella,  
scavata tra le spine degli orti,  
passa tra la bruma  
che si rischiara sopra i miei lumi  
spenti. E già tu imbianchi  
la mia fronte, tetra agonia,  
tra l'erbe e le squallide viti.

<sup>5</sup> Ἰὼ σκότου | νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, ἐπιπλόμενον ἄφατον, | ἀδάματόν τε καὶ δυσούριστόν μοι», così tradotti da Ettore Romagnoli (cioè dal poeta e grecista attraverso la cui versione, l'8 maggio 1941, il diciannovenne udì la tragedia di Sofocle al Teatro del Corso di Bologna; recitò la parte del protagonista il grande attore bolognese di drammi antichi Annibale Ninchi): «Ahi, nuvola di tènebra | esecrabile, infesta, | orrenda oltre ogni dire, m'avvolge, e immota resta».

<sup>6</sup> Soph. *Ant.* 100-9. Vedi *infra*, § 2.

<sup>7</sup> «Cosa mi attende? Tu, alba» (Pasolini 2001a, 33; Pasolini 2005b, 32); «Quelque chose m'attend? Toi, aube» (Pasolini 2005a, 55). Vedi invece ACGV PPP fasc. II.3.32, c. 1r; di cui riporto anche in questo saggio la trascrizione corretta (vv. 1-16).

La cella è quella del carcere-reggia in cui, secondo la versione euripidea accolta da Stazio (Eur. *Ph.* 63-6; Stat. *Theb.* 1.49-52), l'eroe rimane rinchiuso; di propria scelta, però, nel poema latino. Se da un lato la clausura è in contraddizione con l'evoluzione del dramma, perché nel rispetto di Sofocle il quinto atto vede la partenza di Edipo al braccio di Antigone, dall'altro è in pieno accordo con la prima idea di Pasolini, concepita nell'ottobre 1941, ossia quando *Edipo all'alba* non era ancora un testo teatrale ma uno dei tanti dialoghi lirici giovanili che, rimaneggiato, fungerà da base dei primi due atti;<sup>8</sup> nell'autunno durante il quale prima diede l'esame di letteratura italiana (29 ottobre) e poi si iscrisse al terzo anno di lettere presso l'università di Bologna (17 novembre), al centro della sua attenzione c'era il solo Edipo, non ancora le due figlie protagoniste degli atti terzo e quarto: soltanto l'eroe cieco, impegnato in un doloroso confronto con due cori, uno di Tebani e l'altro di Menadi. A quella soglia temporale era stato focalizzato lo strazio del re pure sul duplice fondamento della lettura di Stazio, nella traduzione settecentesca di Cornelio Bentivoglio d'Aragona, e del *Polinice* di Alfieri, che facevano parte del programma d'esame di Carlo Calcaterra: nell'a.a. 1939-40, a cominciare dal 20 novembre 1939, la matricola diciassettenne aveva seguito un corso di letteratura incentrato sulla poesia di Alfieri, soprattutto tragica, e nelle lezioni del 27 febbraio e 4 marzo 1940 l'italianista aveva trattato una questione di cui già nel 1929 aveva dato pubblica comunicazione, sul *Giornale storico della letteratura italiana*; aveva cioè disaminato le fonti di *Polinice* e *Antigone* e dimostrato, attraverso riscontri filologici, che esse andavano ricercate più nell'epos latino mediato da Bentivoglio che nel teatro di Racine e Rotrou e nelle traduzioni e nei compendi francesi del teatro greco.<sup>9</sup> Il passo staziano appena menzionato rinnova due antitesi sofoclee: quelle tra l'oro dei fermagli con i quali Edipo si trafigge gli occhi e la «negra pioggia»

<sup>8</sup> Mi riferisco ai dialoghi pubblicati dalla rivista giovanile bolognese *Il setaccio: Fanciullo e paese, Contrasto della donna e del soldato e Consolazione* nel numero del dicembre 1942 (ora in Pasolini 2003, 509-15), *Le piaghe illuminate* in quello del febbraio 1943 (ora in Pasolini 1998, 1287-9); esempi invece famosi ed esattamente coevi rispetto a *Edipo all'alba* sono *Lis litanis dal biel fi*, *Per un ritorno al paese* e *La domenica uliva*: dialoghi lirici pubblicati nel luglio del 1942 all'interno della prima raccolta poetica di Pasolini, *Poesie a Casarsa* (ora, con modifiche, in Pasolini 2003, 14-19, 35-42).

<sup>9</sup> Vedi Calcaterra 1929. Ricavo l'informazione sugli studi alfieriani e staziani di Pasolini dall'archivio storico dell'università di Bologna: *Registri delle lezioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, Registro delle lezioni di Letteratura italiana dettate dal prof. Carlo Calcaterra nell'a. s. 1939-1940*, 7. Va inoltre evidenziato che nell'agosto 1941 il poeta scrive una lettera a Francesco Leonetti in cui esprime il proprio entusiasmo per la lettura delle tragedie alfieriane, nonostante a un altro amico (Franco Farolfi) avesse già espresso l'antipatia per l'insegnante che, venuta meno la possibilità di laurearsi con Roberto Longhi, nel marzo 1944 gli avrebbe accordato la tesi di laurea su Pascoli, discussa il 26 novembre 1945: vedi Pasolini 2021, 380.

del sangue che di lì sgorga (OT 1268-79);<sup>10</sup> e l'antitesi tra l'ultima luce solare vista dal sovrano, salutata al termine del quarto episodio (OT 1182-5), e l'oscurità alla quale riduce la propria vista dinanzi al cadavere materno, definita poi «tènebra» tempestosa anziché semplice *skotos*, oscurità relata all'ombra del palazzo dove Creonte vuole nascondere l'eroe (OT 1273-4, 1424-31):

Impia iam merita scrutatus lumina dextra  
 meraserat aeterna damnatum nocte pudorem  
 Oedipodes longaque animam sub morte tenebat.  
 Illum indulgentem tenebris imaeque recessu  
 sedis inaspectos caelo radiisque penatis  
 servantem tamen adsiduis circumvolat alis  
 saeva dies animi, scelerumque in pectore Dirae.  
 Tunc vacuos orbis, crudum ac miserabile vitae  
 supplicium, ostentat caelo manibusque cruentis  
*pulsat inane solum* [...] <sup>11</sup>

Il poeta latino aggiunge al lessico metaforico celeste usato da Sofocle un'immagine sottile fatta propria da Alfieri e ulteriormente valorizzata da Pasolini: lo scavare dell'Edipo senecano nelle proprie orbite oculari (*Oed.* 965-73)<sup>12</sup> viene ripreso e amplificato da Stazio, che trasforma la stessa dimora reale entro cui l'eroe dagli occhi svuotati si imprigiona in una infernale rientranza della terra (*recessu; inane solum*), in una sorta di terrificante occhio-cava (*vacuos orbis, inane solum*) che gli dà la morte in vita. Tale complessa rete semantica, corredata dall'antitesi luce-tenebra come il dramma greco e quello latino, è resa da Bentivoglio sia nel passo in questione («ne i più ascosi, e al sole stesso ignoti, | cupi recessi [...] mostrando al cielo | le vuote cave della cieca fronte»)<sup>13</sup> sia replicata e fatta ancora più esplicita

<sup>10</sup> Ἀποσπᾶσας γὰρ εἰμάτων χρυσηλάτους | περόνας ἀπ' αὐτῆς, αἴσιν ἐξεστέλλετο, | ἄρας ἔπεισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων, | [...] | [...] φοίνια δ' ὀμοῦ | γλῆναι γένει' ἔτεγγον, οὐδ' ἀνίεσαν | φόνου μυδῶσας σταγόνας, ἀλλ' ὀμοῦ μέλας | ὄμβρος χαλάζης αἰματός τ' ἐτέγγετο, così resi da Romagnoli: «Le fibbie d'oro onde sostegno avevano | le vesti della donna, svelse, ed alte | le sollevò su le pupille, e in queste | le conficcò, [...] | [...] | [...] e le pupille | sanguinolente bagnano le guance: né dalla strage umide stille sprizzano, | ma negra pioggia e grandine sanguigna | scrosciano insieme. [...]».

<sup>11</sup> *Theb.* 1.46-55.

<sup>12</sup> *Scrutatur avidus manibus uncis lumina, | radice ab ima funditus vulsos simul | evolvit orbis; haeret in vacuo manus | et fixa penitus unguibus lacerat cavos | alte recessus luminum et inanes sinus, | saevitque frustra plusque quam satis est furit. | Tantum est periculum lucis. Attollit caput | cavisque lustrans orbibus caeli plagas | noctem expeditur. [...]*.

<sup>13</sup> «Edippo già sé di sua man punendo, | gli occhi svelti dal capo, e condannata | la sua vergogna ad una eterna notte, | moria vivendo d'una lunga morte. | Ei ne i più ascosi, e al sole stesso ignoti, | cupi recessi de l'infame ostello | chiuso volgea ne l'agitata mente | l'orrendo incesto, e l' miserabil giorno; | e co i flagelli del rimorso al fianco | gli eran

nella traduzione di *Theb.* 8.240-2.<sup>14</sup> Se tutto ciò affiora solo in parte nella seconda battuta di Antigone, dalla prima scena del primo atto del *Polinice* («da sue fere grotte [...] in eterne tenebre di pianto | sepolti abbia i suoi lumi»), perché ad Alfieri non interessava concentrarsi sulla devastazione di Edipo bensì, dopo averla delineata, passare alla devastazione oggetto della sua tragedia (la guerra fratricida),<sup>15</sup> al contrario al carcere terrificante dell'epos latino è dato un grande risalto dallo studente che aveva sentito parlare Calcaterra dell'*incipit* alfieriano in rapporto a quello di Stazio e aveva sentito commentare la traduzione «oscure grotte», citata *verbatim* dal poeta tragico nella stesura in prosa del *Polinice*.<sup>16</sup> «Cella» è solo il primo termine di una rete amplissima, che si diffonde ben oltre il nucleo più antico di *Edipo all'alba* (ossia pure negli atti terzo, quarto e quinto) ma che, avviata fin dai primi versi, ha il suo cuore nella terza battuta di Edipo (vv. 73-92; ripresi anularmente dai vv. 154-65, cioè dal finale del primo atto); memore del corso universitario, ancor prima che seguace del regista Enrico Fulchignoni, ossia di colui che l'8 maggio 1941 aveva allestito a Bologna la tragedia sofoclea con scelte per quel tempo inedite (come vestire il re in giacca e pantaloni e abbandonare i fondali con colonne e timpani), il Pasolini diciannovenne comincia il dialogo lirico diventato nel 1942 vero e proprio dramma, equiparando l'eroe a un antro avvolto in un silenzio esiziale, al sepolcro roccioso della tanto amata Giocasta anziché di Antigone o di Polinice:<sup>17</sup>

Sono, ormai, l'antro  
muto che risponde ai gemiti.  
Mi piego a voi come a non scorto  
lume mi coloro. Son vuoto  
d'anima, sopra di me ti posi,  
o luce, come sulle salme.  
Io sono l'aria dove voi gemete  
la mia sorte e i miei morti.

le Furie: onde mostrando al cielo | le vuote cave de la cieca fronte, | perpetua pena a l'infelice vita, | e con le man sanguigne il suol battendo | [...]». Il passo è riportato anche da Calcaterra 1929, 72-3, dal quale traggio questa e le altre citazioni di Bentivoglio.

**14** *Tunc primum ad coetus sociaequae ad foedera mensae | semper inaspectum diraque in sede latentem | Oedipoden exisse ferunt [...]*, così tradotti da Bentivoglio: «Fam'è che allor per la primiera volta | Edippo uscisse di sue oscure grotte, | ove giacea sepolto agli occhi altrui, | né schivasse seder fra liete mense». Vedi Calcaterra 1929, 73.

**15** «Lieve aver pena a paragon d'Edippo, | madre, a te par: ma da sue fere grotte | bench'or pel duolo, or pel furore, insano, | morte ogni dì ben mille volte ei chiami; | benché in eterne tenebre di pianto | sepolti abbia i suoi lumi; egli assai meno | di te infelice fia. [...]» (*Polinice* 1.1, vv. 34-40 = Alfieri 1973, 171). Vedi Calcaterra 1929, 72.

**16** Vedi Calcaterra 1929, 72-3 per una trattazione meno sintetica della presente.

**17** Come si vedrà, il tema della sepoltura ritorna anche nella seconda metà del dramma: lì è preso dall'*Antigone*, mentre nel primo atto da Stazio.

Come la luce sopra me si posano  
i piante vostri. Volete dunque  
a Giocasta sepolcro?  
Ecco, io sono vuoto: in me  
la seppellite; più non mi scorgo:  
già sono l'aria  
squassata dalle vostre strida,  
il mio passo è il vento...

[...]

Rischiarsi, solo, vedo  
il silenzio. Grida  
son le mie ombre, silenzio  
la mia sola luce!

Così mi sieda remoto  
dentro la mia anima.  
Grotta a sereni venti,  
non avrò lacrime  
in ricordare.

Mi farò  
silenzio. Vedrete l'alba  
imbianchire  
sul mio immobile sangue.<sup>18</sup>

Con queste parole Edipo ribadisce il desiderio di seguire nel proprio mutismo ai Tebani che per tutto il primo atto lo esortano a infrangere invece con l'esternazione rituale del lutto la stasi della città attonita dalla scoperta che è lui il regicida, figlio e marito di sua madre; perciò, se nell'esodo di *Edipo re* l'eroe diceva di non voler più vedere Giocasta, all'opposto nella tragedia pasoliniana, che sia recepisce le indagini freudiane sulle pulsioni erotiche provate dall'infante per uno dei genitori sia è influenzata dal complesso edipico dell'autore nei confronti della madre Susanna Colussi, Edipo brama incontrare nuovamente colei che aveva provato a ucciderlo appena nato e più tardi generato con lui prole incestuosa. Spetta al secondo atto esplicitare le emozioni più recondite provate da Edipo, in questa passione incontenibile per la regina prossimo al personaggio filmico del 1967;<sup>19</sup> il finale del primo, invece, riprende una parola chiave della battuta incipitaria, in cui l'antitesi greco-latina tra luce e tenebra diventa ossimoro, una delle figure di significato più tipiche di Pasolini, di uso

**18** *Edipo all'alba* 1, vv. 77-92, 154-65.

**19** Vedi Paduano 1994, 206-10 e Fusillo 1996, 103-25.

crescente proprio a partire dal 1941-2: dopo una lunga sequela di termini ed espressioni afferenti a quel polo del buio che più si confà allo strazio e all'autopunizione di Edipo («ombra tetra», «ombra», «fumi», «cieca notte», «non vedrò lume seminare la notte», «non vedrò fuochi accesi», «cella scavata», «bruma», «lumi spenti», «tetra agonia»), ai quali si contrappongono due soli termini positivi, relati alla luce dell'alba («mattinali», «si rischiarà»), il verbo «imbiancare» introduce un candore paradossale, come è paradossale il lume dell'ossessione che aleggia sull'Edipo staziano; un biancore funesto che sintetizza l'assolutezza del dolore in cui è chiuso l'eroe, perché la sola luce che può toccarlo sembra essere quella emessa da una oscura agonia che gli imbianca la fronte e che lui desidera, nell'*explicit* dell'atto, possa sorvegliare il sangue del suicidio sepolcrale, il suo farsi tetra roccia che divori Giocasta in una stasi eterna.<sup>20</sup> Tra gli ossimori che aprono e chiudono il primo atto ne sono compresi altri tre: «Padre viene e sembra | celarsi al vespro del primo sole» (vv. 22-3), rispondono i Tebani alla prima battuta di Edipo e aggiungono: «Reggia, come mute pietre | t'illumini» (vv. 24-5), «S'estingue il fiato della notte, | luminoso all'orlo delle montagne» (vv. 28-9); tre ossimori rappresentativi di una ricchissima serie di antitesi che segna l'intero sviluppo del primo atto (e dell'intero dramma) e che chiunque potrà verificare prendendo in mano la recente edizione di *Edipo all'alba*.<sup>21</sup>

Degno di nota è anche un ossimoro di altra specie, forse derivato parzialmente dalla traduzione romagnoliana udita l'8 maggio 1941 al Teatro del Corso; nella seconda battuta il sovrano dice: «Come la schiuma al mare | ai piedi di chi lo guarda | - e trema - silente scroscia, | così le vostre voci, Tebani, al mio remoto esilio» (vv. 44-8); il muto fragore dell'acqua potrebbe dipendere dal verbo scelto per rendere ἐτέγγετο («scrosciano» invece di «colava») sia perché l'immagine della tempesta ricorre con forza nei cinque atti e nella sua occorrenza principale ha un'indubbia ascendenza classica - lo si vedrà tra poco - sia soprattutto perché l'autore, avido lettore dei poeti contemporanei (simbolisti ed ermetici), risulta particolarmente sensibile pure alle sinestesie: alle percezioni sensoriali, non ai soli intrichi di emozioni, al dramma interiore. Mentre, cioè, Soph. *OT* 1278-9 coinvolgeva vista e tatto (il nero dei fiotti ematici, lo scorrere violento

**20** La modernità di questo mutismo, qui desunta da fonti antiche, sarà abbandonata in opere più trenodiche come *I Turcs tal Friül* (1944), *Stendali* (1960) e *Orestiate* (1960), ma tornerà nel film *Medea* (1969) nella sequenza della seconda morte di Glauco e Creonte, due personaggi che il regista ha voluto caratterizzare come taciturni nevrotici rappresentanti della borghesia.

**21** Il secondo dei tre ossimori si può cogliere se si tiene a mente che la reggia era già stata caratterizzata, ai vv. 10-11, come un oscuro carcere: i primi raggi dell'alba ne illuminano la facciata, ma il suo risplendere è detto silente più per via di Edipo che per i cittadini attoniti dalla sua mostruosità.



del sangue sul corpo di Edipo come raffiche di pioggia e grandine), pur senza perdere il colore di tenebra Ettore Romagnoli ha preferito concentrarsi sul suono della perturbazione tramite il fonosimbolismo della sibilante, potenziato da un'allitterazione: «né dalla strage umide stille sprizzano, | ma negra pioggia e grandine sanguigna | scrociano insieme». <sup>22</sup> Pasolini potrebbe averlo colto e assimilato, aggiungendogli una personale valenza ossimorica («silente scroscia»), perché fonosimbolismi e sinestesie analoghe, presenti in una delle poesie più note di Quasimodo (a quell'epoca uno dei suoi poeti prediletti), ispirano più di un verso della peculiarissima muta lamentazione del primo atto: si tratta di *Oboe sommerso*, che incrocia fin dal titolo suoni di dolore e percezioni di inondazione. La trascivo per intero, seguita dai vv. 108-12 e 129-30 della tragedia:

Avara pena, tarda il tuo dono  
in questa mia ora  
di sospirati abbandoni.

Un òboe gelido risillaba  
gioia di foglie perenni,  
non mie, e smemora;

in me si fa sera:  
l'acqua tramonta  
sulle mie mani erbose.

Ali oscillano in fioco cielo,  
labili: il cuore trasmigra  
ed io son gerbido,

e i giorni una maceria. <sup>23</sup>

EDIPO  
Spuntano acerbe foglie al dolore  
dentro quest'ombre. Ma fermo  
è il cielo, non spira vento.

Alto

silenzio. Oppresso siedo. Lascio  
che la mia mente smemori.  
[...]

O semplice luce del giorno  
sei tramontata dietro queste mani!

<sup>22</sup> Romagnoli 1926, 90.

<sup>23</sup> Quasimodo 1996, 39.

Pasolini rinnova anche in altri versi di *Edipo all'alba* alcune espressioni di *Ōboe sommerso* (e.g. 1, vv. 74-6: Chi sono io, | ormai? Triste *relitto* | *dove oscura la sera*), ma qui sono concentrate diverse idee quasimodiane: la sinestesia del titolo, perché «alto» richiama la similitudine del mare che scroscia e sommerge il corpo straziato del re e l'opprimente «silenzio» diviene così abisso marino oltre che grotta senza lacrime e senza grida, la stessa profondità da cui il fiato congelato scandisce sillabe che non donano armonia, bensì straniamento e amnesie, depressione; in più l'attenzione per inquietanti accordi sonori («gelido»-«gerbido»; «la mia mente smemori»); e i nessi tra l'orizzonte del corpo e quello del paesaggio. Di questa poesia emblematica e in genere di tutta la produzione ermetica di Quasimodo il poeta diciannovenne eredita in particolare la cura simultanea per l'ambiente naturale e psichico, la stessa sensibilità che il siculo-greco mette a frutto nella resa della melica arcaica (*Lirici greci*, 1940): oltre alle corrispondenze sonore, oltre al fonosimbolismo, qui come in *incipit* Pasolini ricerca la sovrapposizione tra animo e mondo esterno; lì sono apertamente menzionati i «colli lacrimosi del mio spirito», mentre nel cuore dell'atto l'antro in cui si è autoesiliato nutre un albero su cui germogliano foglie di pena, mai accarezzate da brezze, così come le «mani erbose» di *Ōboe sommerso* rappresentano una linea di tramonto anziché di aurora e prato ferrettizzato, infecondo.<sup>24</sup>

Se il primo atto ha dunque tutti i crismi per continuare l'esodo dell'*Edipo re* grazie a uno spiccato amore per la poesia nutrito di letture tanto antiche quanto moderne, il secondo sviscera l'eros fino a qui rimasto implicito ma che costituisce il principale motore dell'opera: il tema della luce continua a giocarvi un ruolo essenziale, ma comincia a rivelare la sua più intima valenza, quella cioè di rivelazione del *monstrum* identitario e sessuale; tale arricchimento semanti-

<sup>24</sup> L'importanza di Quasimodo e più in generale della poesia ermetica è un dato acquisito della letteratura critica su Pasolini (vedi e.g. Santato 2012, 22, 31-2). Aggiungo soltanto che di tali letture non resta unica traccia nella tragedia in questione, nelle poesie giovanili o nelle lettere scambiate con i sodali Luciano Serra e Francesco Leonetti, bensì pure nei registri di prestito a domicilio della biblioteca bolognese dell'Archiginnasio: il poeta di Casarsa, avvalendosi di una malleveria di Calcaterra per un periodo di tempo ridotto (15 febbraio-31 luglio 1941), prese a prestito a suo nome solo quattro libri, ma dai registri risulta che amici e compagni di università come Serra e Leonetti erano molto più assidui (in particolare il primo, che ottenne più di duecento prestiti, alcuni dei quali destinati a Pasolini) e nello stesso anno in cui i tre erano andati assieme al Teatro del Corso ad assistere alla *Prova dell'Edipo re* di Fulchignoni e in cui il poeta comunica per lettera a Leonetti il desiderio «immenso di leggermi tutto Quasimodo, il cui tono mi sembra più valido e duraturo della nostra poesia contemporanea per la sua maggior misura classica» (Pasolini 2021, 381), Leonetti aveva portato a casa l'edizione di *Solaria di Acque e terre* (1930), la cui lettura lasciò il segno nella *plaque* con cui un anno dopo esordì, appena diciottenne (cioè *Sopra una perduta estate*, pubblicata dallo stesso editore presso cui uscirono le *Poesie a Casarsa*: la libreria antiquaria di Mario Landi): vedi BCABO, Archivio D-18, lettera Q, 1.

co avviene per opera di un personaggio che è araldo della protagonista del quarto atto (Ismene), ossia le Menadi. Si tratta di un coro che rappresenta istanze opposte a quelle della cittadinanza tebana e che, nonostante sia stato ricondotto alle Furie/Erinni fin dal tempo della prima edizione,<sup>25</sup> appare più dionisiaco che staziano-alfieriano. Non mi sento di escludere del tutto la possibilità che l'autore l'abbia introdotto anche sulla base di alcuni versi del *Polinice* (e.g. 3.3, vv. 186-94),<sup>26</sup> di quelli di *Mirra* (4.3, vv. 176-9) o *Stazio* (*Theb.* 1.49-52, 80-130, in particolare i vv. 68-70), sia perché tra le memorie del corpo che questo secondo coro cerca di riportare alla mente dell'Edipo-antro, che vorrebbe al contrario «smemorarle», ci sono le dolci notti di passione passate sopra il letto materno o sotto il cielo (2, vv. 79-104), che il poeta latino indicava votate alle Furie;<sup>27</sup> sia perché tale figura corroborerebbe il tema della mostruosità di Edipo e Ismene, oltre a quello della loro mania erotica. Eppure, se esiste una componente divino-mostruosa in quest'ultimo coro, essa mi sembra minoritaria rispetto a quella dionisiaca: non credo che un giovane formatosi al liceo Galvani di Bologna con ottimi maestri come Carlo Gallavotti e Alberto Mocchino<sup>28</sup> e, all'università, con Goffredo Coppola potesse fare la «svista» commessa molti anni dopo la sua istruzione classica bolognese quale regista di *Appunti per un'Orestide africana* (1973), bensì che volesse sicuramente riferirsi al coro delle *Baccanti* euripidee anche per il tramite iconografico della menade scopadea. Infatti, se non mi è possibile specificare attraverso quale edizione o quale contesto teatrale e quando di preciso l'autore di *Edipo all'alba* sia venuto a conoscenza della tragedia di Euripide, è tuttavia verosimile che gli fosse già nota perché alcuni versi del testo greco (*Ba.* 977, 1117-18) sono citati ne *L'italiano è ladro* (1948-55), un poemetto composto non molto tempo dopo gli anni della formazione e dal potenziale teatrale così grande che dal 2016 Anagoor lo sta portando in

**25** Siti e De Laude ritengono che Pasolini abbia commesso una «svista» analoga a quella (obiettiva) del film *Appunti per un'Orestide africana*: vedi Pasolini 2001a, 1119; ma anche Trevisan 2008, 67. Nessuno, però, ha finora avanzato delle ipotesi circa la precisa origine testuale di questo personaggio.

**26** «POLINICE Ben io mel sento; al nascer mio voi sole, | voi presiedeste, o Furie; al viver mio | voi presiedete or sole: a qual sventura | me riserbate? a qual delitto?... Oh! forse | me dall'Averno respingete, o Erinni, | perch'io finor men empio son di Edippo? GIOCASTA Degno figlio d'Edippo, anco la madre | di tradimento incolpi? Invocar osi | del tuo natal le Furie?...» (Alfieri 1973, 218-19).

**27** [*Tisiphone, perversaque vota secunda*] *si dulces furias et lamentabile matris | conubium gavisus ini noctemque nefandam | saepe tuli, natosque tibi, scis ipsa, paravi* (*Stat. Theb.* 1, 68-70).

**28** Il primo non ha bisogno di presentazioni, Alberto Mocchino (1889-1961) è stato invece un latinista che ha dedicato studi - oggi non tutti dimenticati - alle estetiche antiche e moderne, a Orazio e al Pascoli latino; insegnò per molti anni nelle scuole e, dopo un breve periodo all'Università di Cagliari, in quella di Trieste (1946-60).

scena. Non ho dubbi invece circa l'influenza dell'immagine statuaria appena riferita. Pasolini era già un poeta sensibile e persino dedito alle arti visive: quando riprese in mano il dialogo lirico dell'ottobre 1941 per ricavarne una tragedia, stava esponendo due quadri in una mostra giovanile organizzata a palazzo Spada dalla sezione arte del GUF di Bologna (24 gennaio-9 febbraio 1942). Senza dubbio conobbe l'opera di Scopa dalla fotografia pubblicata a p. 402 dell'*Arte classica* di Pericle Ducati, un libro letto, riletto, visto e rivisto da autodidatta perché, a differenza di Luciano Serra e altri compagni, non ne seguì i corsi universitari all'Alma Mater.<sup>29</sup> L'illustrazione della menade di Dresda era accompagnata da una scrittura capace di evocarne sinteticamente l'erotismo debordante, il *furor* bacchico:

Nel marmo guasto si può restituire lo schema primitivo, che dà un'idea adeguata della *irruenza* dell'arte scopadea. La Menade *chimaiphònos* doveva sostenere con la sinistra per le zampe posteriori il cerbiatto gettato sulla spalla, mentre nella destra abbassata doveva impugnare il coltello; nella *furia* dell'orgia si apre il chitone e rimane denudato il fianco sinistro della Menade ed i capelli sciolti e madidi nel tempo stesso di sudore cadono a masse agitate sul dorso.

Magnificamente espresso è il delirio sacro, accentuato dalla forte piegatura del capo, ovvia nelle creazioni di Scopa, con lo sguardo natante nella ebbrezza e perdentesi nel vuoto.

È un ritmo audace di linee in fortissima torsione, degno, per questa fase di arte, di un artista così innovatore come Scopa; da questo schema agitatissimo del corpo, in cui *pare che la carne abbia fremiti*, emana quel trasporto impetuoso, quella follia mistica, che gli antichi esaltavano nella creazione scopadea.<sup>30</sup>

Già in questo volume d'arte molto caro al giovane Pasolini si trova abbozzato ciò che emerge approfonditamente dal dramma euripideo: la potenza irrefrenabile di Dioniso e delle sue ministre, cui è vano opporsi come mostra pure il secondo atto di *Edipo all'alba*. Ora che «scuro è il lume | di questo sole, e ai cedri [dell'infanzia] | sono spente le foglie» (2, vv. 67-9), le Menadi impongono all'eroe di ricordare le «febbre» con cui si univa alla madre sui prati o nel talamo: «Alle tue arse ciglia | insonne era [...] | [...] | la calma che lampeggiava | su quelle spoglie membra, | e non variate mai dalla tua | voglia, ma sempre pronte | a nuovo sangue. E non battesti | mai le tue travagliate carni | che di te fosse colma; | e spesso ti scoprivi all'alba,

<sup>29</sup> Sull'importanza di quest'opera per Pasolini vedi Siti 2004, 167-8 e Cerica 2022, 60-5.

<sup>30</sup> Ducati 1939, 401-2 (corsivi miei, tranne il secondo).

sfatto | [...]» (2, vv. 91-2, 94-101). Di questi furiosi amplessi si ricorderà il regista di *Edipo re*, valorizzando l'irruenza di Franco Citti come programmato dalla sceneggiatura, che la definisce «brutale»: <sup>31</sup> di tale continuità è prova il gesto del mordersi le mani (1, vv. 131-4), che nel dramma giovanile è attribuito al solo Edipo perché Giocasta non figura tra i personaggi e nel film invece accomunerà madre e figlio. <sup>32</sup> Cruciale nel canto delle Menadi è il verbo evidenziato perché esso anticipa l'annuncio di tempesta che conclude l'atto, affidato però al coro tebano:

[...] Dove dolce canta  
 la rana e sereno si trastulla  
 il cielo già già negra risplende  
 la bufera. Rade un vento  
 la valle; accende  
 luci dietro le nubi, e se qui è fermo  
 là rabido assale e tace.  
 Ferito è il sole e mesta ombra  
 versa nel nostro sangue.  
 Ormai migra l'uccello  
 dove intravede dolce irraggiare ancora  
 pioggia di luce [...]

[...]

Dentro i tuoi occhi  
 ciechi, batte il tuo sangue,  
 e, con alzato mento, fiuti il fortunale.  
 A te sonnambule larve,  
 nella quieta minaccia del cielo,  
 vengono, pestano l'erbe gelide,  
 nell'aria che ormai non s'anima,  
 rosseggia, esplose, ma di fredda tinta,  
 s'impegola il grigio terrore dei rami.

Il lampeggiare che ardeva gli occhi dell'eroe rapiti dal corpo di Giocasta diventa nell'*explicit* dell'atto la bufera «negra» - attributo romagnoliano - di un secondo amore incestuoso: anche attraverso allusioni antiche e moderne (l'Ibico dei *Lirici greci* e la *Mirra* di Alfieri) i versi appena trascritti allegorizzano il rinnovarsi dell'eros edipico per la madre in quello di Ismene per un innominato fratello, oggetto del quarto atto; la tempesta oscura che brilla in lontananza e il vento

<sup>31</sup> Pasolini 2001b, 1026.

<sup>32</sup> Su questo linguaggio del corpo vedi Fusillo 1996, 109.

che li scoppia furioso replica sottilmente la descrizione che le Menadi avevano fatto del passato del sovrano: al v. 94 la «calma che lampeggiava», ai vv. 162-5 la «quieta minaccia» delle raffiche temporalesche che tingono il cielo di rosso fuoco oltre che di tuoni; c'è una fitta rete semantica, ritornano le figure dell'antitesi e dell'ossimoro. «Rabido» è con molta probabilità un prestito alfieriano: da una battuta di un'altra giovane che brucia di *pothos* incestuoso, vale a dire la figlia del re Cinira, che nella terza scena del quarto atto della tragedia omonima esclamava: «[...] Già nel mio cor, già tutte | le Furie ho in me tremende. Eccole; intorno | col vipereo flagello e l'altre faci | stan le rabide Erinni». <sup>33</sup> Ma il lessico di questa allegoria è influenzato pure dalla versione quasimodiana di Ibyc. 286 *PMG*, ossia *Come il vento del nord rosso di fulmini*: ricorrono nel dramma di Pasolini il verbo «assalire», anche se questo ha un soggetto diverso da quello della traduzione, il simbolismo coloristico del lampo (il rosso della mania erotica) e, nel passo del quarto atto in cui Ismene racconterà la passione qui unicamente annunciata per via allegorica, le gore; è presso una gora degli orti reali che l'eroina vede il corpo nudo del fratello minore rimanendone trafitta, prendendo definitiva coscienza del suo amore incestuoso. <sup>34</sup>

La tradizione classica gioca un ruolo fondamentale, che va al di là delle varie fonti edipiche, perché in altri *juvenilia* bolognesi si trovano figure o paesaggi ellenizzanti: corpi maschili, divinità e mostri mitologici, quali più quali meno tutti segni del difficile percorso di scoperta dell'identità omosessuale. Primo *Il giovine della primavera*. Si tratta di una sceneggiatura scritta e presentata nell'inverno del 1941 ai prelitteorali di scrittura cinematografica, che non valse all'autore la candidatura ai littoriali – poi sospesi – di San Remo; simile sorte ebbe una raccolta di poesie dello stesso periodo, nate nel medesimo ambito agonale. Di questa silloge sembra utile portare un unico esempio, cioè il prosimetro mitologico *Sogno*, conservato nel fondo pasoliniano della biblioteca civica di Udine Vincenzo Joppi e appena

---

**33** Hanno già fatto il nome della *Mirra* Trevisan 2008, 62 e Santato 2012, 416. Eppure, per l'antitesi tra luce e oscurità, per l'esplosione e altre sensazioni di malessere, anche *Lagave sullo scoglio* di Montale potrebbe essere un ipotesto di questo finale d'atto accanto ad Alfieri e Quasimodo («O rabido ventare di scirocco» etc.): Montale era del resto un autore ben noto al Pasolini giovane; ne raccomandò la lettura ai ragazzi più piccoli nel suo primo scritto pubblico, ossia *Nota sull'odierna poesia*, uscita sul numero dell'aprile 1942 di *Gioventù Italiana del Littorio. Bollettino del Comando federale di Bologna* (alcuni mesi dopo rifondato con il titolo de *Il setaccio*): vedi Pasolini 2022, 159.

**34** «A primavera, quando | l'acqua dei fiumi deriva nelle gore | e lungo l'orto sacro delle vergini | ai meli cidonni apre il fiore | ed altro fiore assale i tralci della vite | nel buio delle foglie; || in me Eros, | che mai alcuna età mi rasserena, | come il vento del nord rosso di fulmini, | rapido muove: così, torbido | spietato arso di demenza, | custodisce tenace nella mente | tutte le voglie che avevo da ragazzo» (Quasimodo 1940, 155).

edito nel volume a cura di Bazzocchi e Chiesi.<sup>35</sup> Il titolo conduce subito nel regno pulsionale studiato da Freud, nei desideri e nelle paure che popolano il sonno della coscienza: il fisico dei ragazzi vi appare infatti in un misto di attrazione e repulsione. Nelle prime righe è dato spazio a una divinità infera, dipinta come proteiforme e dal sapere inquietante, perché conosce i «segreti» dell'autore; il suo nome è Persefone, il suo orizzonte un «sole senza alba». La seconda epifania ha invece per protagonisti dei Centauri motorizzati, capaci di innescare una metamorfosi: dalle pietre sulle quali transitano le loro ruote nascono «formiche umane»; sono i ciottoli di una via lastricata ai cui lati sorgono tombe, tumuli, templi. Ma per quella strada passa anche il «giovanello» che alla dea degli inferi non può nascondere alcun segreto, accompagnato da una nuda presenza femminile di cui non riesce a liberarsi finché non trova un «giovane astato nudo». Con quest'ultimo il protagonista del prosimetro continua a percorrere la via, entrambi nudi, abbracciati l'un l'altro e «bellissimi», al contrario mostruosi per la gente che li incontra; così, scontratisi presto con lo stigma sociale, la luce diviene «frusta», il passo accelera e il cammino dei due ragazzi diventa fuga alla ricerca della tenebra. Quello di *Sogno* è lo stesso percorso in direzione dell'omosessualità implicito nella sceneggiatura: spetta alla seconda parte di *Edipo all'alba* provare a capovolgerne l'infelice esito, passare dall'ombra alla luce solare.<sup>36</sup>

**35** Pasolini 2022, 190-1 (edizione da cui sono tratte le brevi citazioni di questo capoverso).

**36** L'errore di trascrizione dal quale ha preso l'avvio il paragrafo appena concluso non è l'unico: per esempio nella seconda battuta del coro, atto primo, ACGV PPP fasc. II.3.32, c. 2r reca la lezione «le sue peste», mentre i precedenti editori avevano trascritto: «[...] Antigone | è scomparsa, e si depone | ombra sopra le sue feste» (Pasolini 2001a, 35; Pasolini 2005b, 34), vv. così tradotti da Joubert-Laurencin e Michel: «Antigone | a disparu, et sur ses fêtes | une ombre se dépose» (Pasolini 2005a, 57); «peste», invece, che è forse un prestito foscoliano (dalla lettera di Jacopo Ortis del 22 gennaio 1798: Foscolo 1986, 31), sarà utilizzata con la medesima accezione propria di 'orma' nel primo dei *Madrigali a Dio*: «Dio, mutami! Muta la mania | di chi vuole morire... Ma Tu taci | sopra le peste del perduto agnello» (vv. 1-3; Pasolini 2003, 485). Un errore analogo a quello citato in *incipit* occorre qualche verso dopo «feste»: in ACGV PPP fasc. II.3.32, c. 2r il coro dice: «greve l'aria geme | sopra le sorde mura di Tebe», mentre nelle precedenti edizioni, molto probabilmente influenzate dal titolo del dramma: «greve l'alba geme | sopra le sorde mura di Tebe» (Pasolini 2001a, 35; Pasolini 2005b, 34), vv. resi così dalla traduzione francese: «lourde l'aube se plaint | au-dessus des sordes murailles de Thèbes» (Pasolini 2005a, 57). Nelle edizioni precedenti ricorrono altri errori, e comparabili e meno gravi.

## 2 Tra confessione e apoteosi: il tormentato riconoscersi di un *monstrum*

Quando Pasolini riprende in mano il dialogo dell'ottobre 1941 ricavando due atti da un testo senza soluzione di continuità, ha in mente un'altra tragedia del mito tebano, un altro testo di Sofocle: dopo l'alba seguente l'accecamento, quella che avvia l'*Antigone*, cioè quella successiva alla strage fratricida, alla morte di Eteocle e Polinice. Il tragediografo, ai vv. 100-9 della parodo, aveva delineato con cura il progredire dell'irradiazione nominando dapprima il singolo raggio del primissimo sole, introducendo poi la metafora dell'«occhio del giorno aureo» levatosi sopra la rocca tebana e infine quella del «morso più acuto» che mette in fuga quanto resta dell'armata argiva;<sup>37</sup> il poeta di Casarsa deve averla ricordata e amplificata per positivizzare la traiettoria dell'antitesi miliare tra oscurità e luce. Infatti, il terzo atto si apre con la figlia di Edipo protagonista del prologo antico che cerca di consolare il padre-fratello opponendo alle brame di morte, di auto-sepolitura nell'antro regale, la cura delle parole: le battute di Antigone contengono il farmaco di parole luminose; la figlia simula «dolcezza» per calmarlo, per raddolcirne lo stato d'animo. Se negli atti precedenti prevalevano i vocaboli tematici del buio, dal terzo atto iniziano a prevalere quelli contrari: «mattina è questa consacrata alla speranza lieve, alla rosea luce. Mattina è questa di dolci confidenze [...] sola mi lasci - in questa mattina - levigata dal sole e dolce [...] trova chiaro il sole [...] così io mi levo, Tebani, dopo l'atroce notte, alla luce risorta. Padre, mattina è questa di dolci confidenze!». Questo tentativo di illuminare l'oscurità di Edipo è subito contrastato dal coro tebano, che rimprovera ad Antigone di non sembrare compartecipe al dolore del re e aggiunge: «Ahi, ahì, cade il giorno più lento, | più funesta l'alba; | ecco Tebe s'oscura | e la luce è dirupo, | il tepore non dura | ché figlia ingrata farà padre cupo» (3, vv. 7-12); ma alla metafora del precipizio, che richiama quella al centro del primo atto, l'eroina non tarda a ribattere: «Non ingrata, ma dolce, | ché il suo padre molce. | Non cupa, ma serena, | ché il silenzio al caro padre mena. | Nuova luce torna | di speranze adorna | [...] || Già la luce vermiglia | Tebe tutta sfavilla» (vv. 13-18, 20-1). Si scopre così che sua

**37** Ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλ- | λιστον ἑπτατύλῳ φανὲν | Θήβῃ τῶν πρότερον φάος, || ἐφάνθησ ποτ', ὃ χρυσεὸς | ἀμέρας βλέφαρον, Διρκαί- | ὶων ὑπὲρ' ῥεέθρων μολοῦσα, || τὸν λεύκασπιν Ἀπιόθεν | φῶτα, βάντα πανσαγία | φυγάδα πρόδρομον, ὄξυτέρῳ | κινήσασα χαλινῶ. Arfelli 1933, 43, ossia l'edizione studiata da Pasolini per l'esame di maturità, segnalava agli studenti tale progressione; ricavo l'informazione dall'archivio storico del liceo Galvani, precisamente dai verbali del collegio docenti del 13 maggio 1938, riunitosi per la scelta dei libri di testo dell'a.s. 1938-39, e di quello del 10 maggio 1939, che riconfermò a seguito di una direttiva ministeriale tutte le adozioni dell'anno precedente, tra cui c'era l'*Antigone* curata da Arfelli: vedi *Verbali del collegio dei professori e dei consigli di classe, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937-1942 - Volume XIII*, 275, 322.



intenzione è quella di conforto e vicinanza al padre-fratello, suggerita nel quinto atto dalla partenza dei due da Tebe (sostegno analogo a quelli dell'*Edipo a Colono* e dell'epilogo del film edipico di Pasolini): oltre a calmarlo, rischiarandone le ombre, intende rispettarne il silenzio. Pure in tal senso sono quindi a lei attribuite parole tematiche della sacralità («consacrata», «pietosi detti»)<sup>38</sup> non solo perché il poeta è stato influenzato dall'introduzione di Arfelli e dalle parole di Calcaterra:<sup>39</sup> alla sacralità convenzionale della *polis*, che vorrebbe esternare il lutto con i *threnoi*, la protagonista del terzo atto oppone una sacralità interiore. A differenza dell'eroina di Sofocle, però, l'Antigone di *Edipo all'alba* riesce a persuadere il coro della validità delle proprie ragioni senza la mediazione di un Tiresia e a pacificare tanto il padre quanto le Menadi, solo che questo rasserenamento è molto precario, perché dal quarto atto la spalla di Edipo si trova a fare i conti con la sua stessa duplicazione: l'autore ha scelto di contrapporre un personaggio che dell'Ismene sofoclea porta unicamente il nome e si erge al contrario con la stessa forza folle, autodistruttiva, dell'Antigone greca, della sorella votata all'amore fraterno e alla morte. La luce diviene così l'ennesima rivelazione della mostruosità della casata e, per traslato, del desiderio segreto del poeta.

Il quarto atto fa ampio ricorso alla prosa, già sperimentata nel terzo, proprio perché l'espressione della tormentata autoanalisi brilla di chiarezza, non solo di una luce difficile: l'abbandono del verso e dell'ermetismo è strettamente connesso a Ismene perché tutte le sue battute, a differenza di quelle degli altri personaggi, non hanno una disposizione stichica e vedono una drastica riduzione degli iperbati e delle anastrofi; il suo *unicum* prosastico mantiene un fondo lirico solo nel registro lessicale e nelle figure semantiche, comunque ridotte rispetto alle altre battute. In principio Ismene si paragona a una creatura che ama le cavità della terra, come l'eroe al centro dei primi due atti: «E io sola, fra voi, mi agito come una serpe, che uscita dalla selva, si trascina atterrita al sole. Ma tu non tradirmi cupa volontà di esprimermi, se agli occhi dei fanciulli traluce terrore ed ansia». Appare inoltre accomunata al padre-fratello e distinta invece dalla sorella entrata in scena nel terzo atto dal rinnovato parlare per antitesi («cupa volontà di esprimermi», «traluce terrore»), ma il desiderio di confessare «la vergogna della mia anima» la contrappone a entrambi e la avvicina alle Menadi, che al suo ingresso si de-

**38** «Non ci turba vedere | le Menadi ritrarsi, | ai tuoi pietosi detti | squallide disfar-si» (3, vv. 51-5).

**39** Vedi e.g. Arfelli 1933, 7, 22-3: «Ella è troppo alta e pura e devota per odiar chichessia [...] E veramente ella afferma se stessa in santità di sacrificio e in fulgore di vittoria». Calcaterra 1929, 79-80 definisce «tenera e pura» l'Antigone del *Polinice* perché interamente devota verso la «sua casa, che rovina», piena di pietà e «tutto limpido il suo cuore».

stano dal sopore in cui le aveva indotte nel precedente atto il canto di Antigone e prima la aiutano a dichiararsi alla famiglia e alla cittadinanza criticando a più riprese la viltà e l'ignoranza dello stigma sociale e successivamente, dopo il suicidio, salvano il suo cadavere dall'insepolitura che Tebe, come Creonte con Polinice (Soph. *Ant.* 21-30), vorrebbe infliggerle. Nella terza battuta di Ismene il poeta ricorre ancora a un'espressione sintetica e figurata: dopo l'immaginario terreo è la volta di quello tempestoso, ma con l'aggiunta di un dettaglio che, al pari di quanto avviene nel prosimetro dell'inverno del 1941, riconduce la rivelazione alla *Traumdeutung*, non soltanto al confessionale ecclesiastico, e dà l'abbrivo a un ulteriore cambio espressivo: «Sarò passata tra voi innocenti come l'ombra di un tuono lontano, come un sogno che torna tutte le notti e al mattino resta dimenticato. Il mio peccato è grande».

Il racconto che né Antigone né il coro di cittadini sono in grado di frenare si articola in tre tempi: in tre battute che costituiscono il cuore dell'atto e l'apice della tragedia (avviate dai seguenti *incipit*: «Fu un meriggio di primavera»; «Ero simile a voi, Tebani»; «Ma ben presto ebbi a invidiare»); battute nelle quali, malgrado i condizionamenti della cultura primonovecentesca sull'autore, la prosa non ha più limiti, scorre anzi impetuosa verso una confessione al mezzo tra lo sfogo diaristico, che al netto dello stile tragico avvicina il quarto atto di *Edipo all'alba* ad *Atti impuri* (1947-50),<sup>40</sup> e una sfrenata osservazione del sacramento penitenziale, che lo apparenta invece alle poesie cristiche de *La meglio gioventù* (1954) e soprattutto all'*Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958) o, per citare un esempio appena edito, alla quinta poesia della raccolta presentata ai prelitteorali del 1941.<sup>41</sup> Prima è ricordato un episodio avvenuto lungo il fiume di Tebe, le cui sponde sono gremite di «fanciulli»: tra questi, sotto il sole di un «meriggio» primaverile, la sorella scorge il fratellino baciare una coetanea afferrata per i capelli - bacio che accende il desiderio per l'adolescente appena entrato nel regno di Afrodite -; alla richiesta di Antigone di tutelare l'«ima verginità» del ragazzino interrompendo la confessione, Ismene risponde come l'eroina di *Ant.* 86-7,<sup>42</sup> ossia: «Io non voglio pietà, né voglio tacere [...]. Io griderò chiara e intatta la mia vergogna; quella che sopporto da anni in silenzio e che ad ogni giovanile insorgere di risa mi tornava alla mente dolorosa e vergine e sempre nuova come la luce del giorno»; e aggiunge che il silenzio falso in cui si sentiva costretta e da cui era tormentata le faceva «ra-

<sup>40</sup> Vedi Trevisan 2008, 68-70.

<sup>41</sup> «Voi mi ascolterete fino in fondo: questo è il legno dove io con le mie stesse mani mi crocifiggo, e tu, Cristo, assistimi». Cf. Pasolini 2022, 194: «Io nudo penda | dalla croce davanti a tutti sopra il vostro arido calvario».

<sup>42</sup> Οἶμοι, καταύδα· πολλὸν ἐχθίων ἔση | σιγῶσ', ἐὰν μὴ πᾶσι κηρύξῃ τὰδε.

sentare la terra», come di roccia è fatto il silenzio in cui continua a chiudersi Edipo, spettatore della confessione filiale. Il secondo tempo della rivelazione introduce un'oscurità che rinnova l'antitesi su cui è imperniato il dramma, ma che le darà alla fine una soluzione positiva: è il buio notturno in cui Ismene, dopo la visione meridiana, fa un sogno che a ogni risveglio non saprà ricordare ma che la proietta in un mondo «diverso»: «per molte notti fui trascinata fuori di me, in un mondo remoto e atroce, che mi ispirava orrore e desiderio». Eros implacabile la trascina in un abisso dal quale a stento riesce a riemergere: «Quanto cercai di risalire alle origini del sogno, quante volte mi disperai a dividere in immagini il sentimento che me ne restava, come le alghe lasciate sulla terra!». È il terzo tempo del racconto che fa esplodere l'antitesi luce-ombra già edipica:

Ma ben presto ebbi a invidiare anche quei giorni angosciosi. Era certo cosa migliore per me appressarmi alla notte col terrore di un sogno inspiegabile, che conservare a me stessa e desiderare, quasi unica speranza ed estremo sollievo, le colpevoli visioni di quello stesso sogno, allorché mi fu rivelato. E ciò accadde un giorno di piena estate. Bramivano le cicale nell'ardente polvere dei boschi, e caduti in un profondo silenzio erano gli uomini. Io, esausta di sogni, torbida, dubbiosa della stessa luce del giorno, mi svagavo accecata, camminando lungo i prati deserti.

Quand'ecco, presso la gora che giace *luminosa* negli orti della reggia, tra due siepi *oscur*e, nudo, *chiarissimo*, vidi il fratello ancora madido d'acque. Egli, scorgendomi, mi trafisse - un *lampo* - coi suoi occhi acuti, rise e fuggì. Così scoprii chi mi turbava nei *profondi sonni*, di chi restavo priva negli aridi giorni.

Il lampo che brucia Ismene ha la stessa forza della bufera di Ibyc. 286 *PMG*, del vento del nord «rosso di fulmini», e la stessa capacità di mettere in fuga il nemico del sole di Soph. *Ant.* 100-9 che accelera la ritirata degli Argivi da Tebe (al v. 89 Antigone prorompe subito: «Padre, padre, fuggiamo»): sotto il lucente cielo estivo Eros è in grado di infrangere l'enigma onirico, la cecità che la accomuna al padre-fratello, il «profondo silenzio» in cui è caduta; il sole estivo apre gli occhi a Ismene e, attraverso la confessione, a tutta Tebe.

Se dopo tale rivelazione continua a essere riproposta l'antitesi miliare, ad esempio nelle battute di Antigone («Vedo luce di morte», v. 115) e delle Menadi («Or riluci di morte, | ben alta e sicura | come il tuono lontano», vv. 161-3), che disputano intorno alla colpevolezza/innocenza di Ismene; e se quest'ultima s'è seguita a essere definita una «serpe | ai piedi dei fanciulli» (vv. 165-6) o «sorella oscura» (v. 93), come lei stessa definisce il padre («oscuro, terreo»), invece nel finale del quarto atto, con il prevalere delle ragioni esposte dalle Menadi e la sepoltura di Ismene «tra le nubi» (v. 206), il contrasto si risol-

ve nel trionfo della luce: la sorella che aveva cercato di opporsi alla confessione ma che era contraria a lasciare illacrimato il cadavere del mostro, conclude esortando il coro a «cedere a questa luce | che d'amore risorge» (vv. 302-4), e infatti, venuta meno la protagonista, spetta al coro descrivere in prosa l'apoteosi conclusiva:

Come il sole nascosto dalla notte, che, quasi svanito prima all'ombra dei valichi, esce quindi glorioso dalle nubi, e gli uomini a lui si volgono, soggiogati dalla sua forza, così questa che giace morta nella terra, ingrandisce in mezzo a noi, e ci atterrisce col suo silenzio. [...] Ismene, dove sei? La sua chioma si muove appena: sembra che da secoli giaccia ferma in terra: mai parlò, mai gridò, mai si mosse. Da secoli qui giace - immensa - in segreta comunione con il vento, con la luce, che sopra di essa si muovono.

Ecco, ora le Menadi la sollevano sopra le braccia, e la rapiscono via.

Chiusosi così il quarto atto, con la soluzione positiva del contrasto tra la difficile bellezza della rivelazione e l'orrore della colpa, il brevisimo quinto atto esclude quasi ogni termine tematico della tenebra e segna, tra le ultime battute e il canto finale del coro tebanico (che termina: «forse, Cristo, sei luce», v. 33), il trionfo della luce: sotto il sole ormai alto su Tebe, la sorella superstite e il sovrano si avviano verso una meta imprecisata ma forse non molto differente dal cielo in cui è stata assunta la suicida.

La torsione verso la prosa data dal personaggio di Ismene e dal tema omosessuale celato dietro il nuovo incesto non è solo il segno dell'autoanalisi del desiderio, bensì anche della svolta del rapporto di Pasolini con i classici antichi: la decisione di ridurre l'uso del verso e delle allusioni ai testi greci, latini ed ermetici presa nell'inverno del 1942, dunque coeva alla composizione della prima *plaque*, dimostra che l'autore di *Edipo all'alba* sta recependo la necessità di aggiornare il classicismo di scuola che più in profondità della tragedia aveva impresso testi come il frammento lirico-dialogico dell'ottobre 1941 o le opere presentate ai prelitteorali (*Il giovine della primavera*, le sei poesie e il prosimetro *Sogno*). Questa maturazione può essere in parte ricondotta alla messinscena di *Edipo re* curata da Fulchignoni, che modernizzò e semplificò all'osso costumi e scenografia dando invece centralità alla *lexis* poetica romagnoliana:<sup>43</sup> lo spettacolo tenne accesa la sua passione per il teatro, come si ricava anche

---

**43** Emblematico della forza dirompente del testo è un commento del grecista Filippo Maria Pontani, che vide a Roma una replica dello spettacolo e definì i costumi con parole quasi pasoliniane: «tute da benzinari» (Pontani 1965, 149); recensioni invece della «prova» bolognese si trovano nella stampa locale, come nel *Resto del Carlino* o nell'*Avvenire* (8-9 maggio 1941), o nell'annata 1941 di riviste teatrali come *Il Dramma* e *Scenario*.

dall'epistola a Franco Farolfi del 7 maggio 1941,<sup>44</sup> e lo indusse prima a scrivere vari dialoghi lirici poi vere e proprie tragedie "greche" (*I Turcs tal Friùl*, oltre a quella in oggetto); eppure tale crescita è riferibile soprattutto allo sviluppo dei percorsi formativi, dentro e fuori le aule universitarie.<sup>45</sup>

### 3 Conclusioni: Edipo all'ombra di una luminosa prole

L'8 ottobre 1939 Pasolini consegue la maturità classica al liceo Galvani di Bologna; nell'estate di quell'anno, trascorsa secondo l'uso familiare a Casarsa, ha preparato per l'esame il testo greco dell'*Antigone* di Sofocle, molto probabilmente la prima tragedia del mito tebano - e prima tragedia in assoluto - a lui nota per intero. Tre mesi dopo l'iscrizione all'università di Bologna (20 novembre), tra la fine di febbraio e l'inizio del marzo 1940 sente Calcaterra trattare la questione staziana intorno alle due tragedie tebane di Alfieri (*Polinice* e *Antigone*), uno dei tanti argomenti studiati per l'esame di letteratura italiana, superato con il massimo dei voti il 29 ottobre 1941; negli stessi anni frequenta i teatri cittadini e prova in prima persona a progettare e recitare drammi con il contributo degli amici, talvolta improvvisando delle *performances* all'aperto:<sup>46</sup> ma la visione della *Prova di Edipo re* di Fulchignoni l'8 maggio 1941 lo sprona a scrivere nuovi testi per la scena (dopo la composizione di *La sua gloria* nei primi mesi del 1938, quando frequentava ancora la classe I C del Galvani). *Edipo all'alba* è la prima tragedia ispirata al teatro attico di V secolo a.C., ma diversamente da quanto il titolo potrebbe far pensare sposta il focus dall'eroe che da qualche decennio Freud ha riportato alla ribalta, perché l'autore aggiorna la prima idea dell'ottobre 1941 con il proposito di inscenare il proprio dramma: più la tragedia del desiderio non conforme che il complesso edipico, più l'omosessualità che l'amore fuori misura per Susanna. Se la prima metà dell'opera si rivela conservativa nei confronti della lunga tradizione edipica perché ricorre a varie fonti classiche per rinnovare l'angoscia esistenziale di chi ha aperto gli occhi della mente su di sé (Sofocle, Stazio, Alfieri), dedicando dunque attenzione più per lo stato di morte in vita che per l'eroica scoperta del parricidio e dell'incesto - è lo stesso trattamento del dramma senecano, *mutatis mutandis* -, la seconda metà ospita invece una continuazione del testo sofocleo moderna, esplosiva sotto il complessivo aspetto classicheggiante: come l'antefatto

<sup>44</sup> Pasolini 2021, 353.

<sup>45</sup> Di tale maturazione si trova una sintesi in Pasolini 2022, 36-90, trattazione estesa nei primi due capitoli e nelle conclusioni di Cerica 2022.

<sup>46</sup> Vedi Ricci 2005, 13-14.

messo in scena da *Edipo e la Sfinge* di Hugo von Hofmannsthal, così il *sequel* di Pasolini utilizza le scoperte freudiane per parlare delle inquietudini contemporanee, ma a differenza del poeta austriaco lo fa riducendo il ruolo di Edipo e dando voce a una Ismene che sa trovare il coraggio dell'Antigone studiata al liceo; non si tratta più di provare amore per chi è stato bandito dalla polis bensì dire ciò che per la società primonovecentesca risulta indicibile e per la stessa scienza medica di quel tempo una patologia psichica da curare. Il legame tra le due parti, tra l'Edipo che si è scavato una cella di tenebra e la fragile alba della figlia Ismene, è la mostruosità del desiderio. Le letture e le esperienze che hanno accompagnato Pasolini sulla via di questa doppia riscrittura del mito edipico non sono quelle internazionali che i primi editori del testo hanno ipotizzato, osteggiate dal protezionismo culturale fascista (*Edipe* di André Gide, Proust), bensì quelle locali che ho provato a indicare: letture, spettacoli, lezioni, scritture, emozioni, incontri bolognesi.<sup>47</sup>

## Bibliografia

- Alfieri, V. (1973). *Tragedie*. Vol. 1, *Filippo, Polinice, Antigone, Virginia, Agamennone, Oreste, Rosmunda, Ottavia, Timoleone, Merope*. A cura di G. Zuradelli. Torino: UTET.
- Arfelli, D. (1933). *Sofocle. Antigone*. Milano: Signorelli.
- Calcaterra, C. (1929). «La questione staziana intorno al *Polinice* e all'*Antigone* di Vittorio Alfieri». *Giornale storico della letteratura italiana*, 93(277-8), 69-100.
- Casi, S. (2005). *I teatri di Pasolini*. Milano: Ubulibri.
- Casi, S. (2022). «Pasolini a Bologna, il teatro della gloria e dell'atmosfera». *Pasolini 2022*, 105-17.
- Cerica, A. (2022). *Pasolini e i poeti antichi: Scuola, poesia, teatri*. Milano-Udine: Mimesis.
- Dain, A. (1955). *Sophocle*. Vol. 1, *Les Trachiniennes, Antigone*. Paris: Les Belles Lettres.
- Dain, A. (1958). *Sophocle*. Vol. 2, *Ajax, Œdipe roi, Électre*. Paris: Les Belles Lettres.
- Ducati, P. (1939). *L'arte classica*. Torino: UTET.
- Fornaro, S. (2017). «L'*Antigone* di Pier Paolo Pasolini». Cavallini, E. (a cura di), *Scrittori che traducono scrittori: Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 93-105.

<sup>47</sup> Il metodo filologico mi ha portato a dare risalto a ciò che fino a oggi è stato trascurato; naturalmente è mia intenzione integrare – non sminuire – letture più teoriche, attente alle corrispondenze tra il Pasolini giovane e autori molto probabilmente a lui ancora ignoti: *Edipo all'alba* merita di essere studiato, in futuro, anche al di là delle sue fonti dirette qui discusse. Infine, ringrazio Filippomaria Pontani, Marco Antonio Bazocchi e i due lettori anonimi per tutte le loro osservazioni, che hanno permesso di migliorare non poco il presente saggio.

- Foscolo, U. (1986). *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. A cura di Guido Davico Bonino. Milano: A. Mondadori.
- Fusillo, M. (1996). *La Grecia secondo Pasolini: Mito e cinema*. Firenze: La Nuova Italia.
- Giardina, G. (2009). *Lucio Anneo Seneca. Tragedie*. Vol. 2, *Edipo, Agamennone, Tieste*. Pisa; Roma: Serra.
- Imbornone, J.S. (2011). *La diversità a teatro: I drammi giovanili di Pasolini*. Bari: Stilo.
- Lesueur, R. (1990). *Stace. Thébaïde. Livres I-IV*. Paris: Les Belles Lettres.
- Lesueur, R. (1991). *Stace. Thébaïde. Livres V-VIII*. Paris: Les Belles Lettres.
- Paduano, G. (1994). *Lunga storia di Edipo re: Freud, Sofocle e il teatro occidentale*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, P.P. (1998). *Romanzi e racconti*. Vol. 1, 1946-1961. A cura di S. De Laude, W. Siti. Milano: A. Mondadori.
- Pasolini, P.P. (2001a). *Teatro*. A cura di S. De Laude, W. Siti. Milano: A. Mondadori.
- Pasolini, P.P. (2001b). *Per il cinema*. A cura di W. Siti, F. Zabagli. Milano: A. Mondadori.
- Pasolini, P.P. (2003). *Tutte le poesie*, vol. 1. A cura di W. Siti. Milano: A. Mondadori.
- Pasolini, P.P. (2005a). *Théâtre: 1938-1965*. A cura di H. Joubert-Laurencin. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Pasolini, P.P. (2005b). *Edipo all'alba: L'edizione critica*. Tesi di laurea di G. Trevisan. Università degli Studi di Udine: Facoltà di Lettere e Filosofia.
- Pasolini, P.P. (2021). *Le lettere*. A cura di A. Giordano, N. Naldini. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P.P. (2022). *Pasolini e Bologna: Gli anni della formazione e i ritorni*. A cura di M.A. Bazzocchi, R. Chiesi. Bologna: Cineteca di Bologna.
- Pontani, F.M. (1965). «Intervento a G. Di Martino, *I testi classici e la regia*». *Dioniso*, 39, 148-50.
- Quasimodo, S. (1940). *Lirici greci*. Milano: Edizioni di Corrente.
- Quasimodo, S. (1996). *Poesie e discorsi sulla poesia*. A cura di G. Finzi. Milano: Mondadori.
- Ricci, M (2005). «Nota» a P.P. Pasolini, *Ragionamento sul dolore civile*. Bologna: *Ogni uomo è tutti gli uomini*, 13-20.
- Romagnoli, E. (1926). *Sofocle. Le tragedie*. Vol. 2, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*. Bologna: Zanichelli.
- Santato, G. (2012). *Pier Paolo Pasolini: L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica: Ricostruzione critica*. Roma: Carocci.
- Siti, W. (2004). «Pasolini, *Illiade* e i giovani eroi». Fabbro, E. (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Forum, 165-80.
- Trevisan, G. (2008). «Io griderò chiara e intatta la mia vergogna». Studio su *Edipo all'alba* di Pier Paolo Pasolini». *Studi pasoliniani*, 2, 55-71.
- Trevisan, G. (2012). «Il teatro dell'Io. Mito, sacro, tragico. Su *Edipo all'alba* di Pier Paolo Pasolini». Casi, S.; Felice, A.; Guccini, G. (a cura di), *Pasolini e il teatro*. Venezia: Marsilio, 37-43.
- Trevisan, G. (2019). «*Edipo all'alba*: nuovi elementi dal Fondo carte Pasolini della Biblioteca Civica 'Vicenzo Joppi' di Udine». *Studi pasoliniani*, 13, 129-36.

