

Andrea Cerica

**Persiani sul Tagliamento.  
*I Turcs tal Friül* di Pasolini tra Eschilo e Tespi**

**ABSTRACT** *I Turcs tal Friül* (*The Turks in Friuli*) is the sole “Greek” tragedy composed by Pasolini in the Friulian dialect of Casarsa; it was chiefly inspired by the last Turkish assault on the north-eastern regions of Italy that occurred during the fifteenth century (1499), and it both hints at the Nazi-Fascist occupation of Friuli, in the course of which the drama was written (1944), and even more subtly alludes to the second Persian invasion of Greece: beginning from a recent *mise en scène* on the river Tagliamento the paper tries to explain the relationship between this play and one of its main hypotexts, namely Aeschylus’ *Persians*.

**KEYWORDS** Pasolini, Aeschylus, Comparative literature, Classical tradition, Reception of Greek tragedy.

1. Nel tardo pomeriggio di sabato 21 settembre 2019, lungo il greto del fiume Tagliamento, all’altezza di San Vito (in località Rosa), si è svolta la prima rappresentazione ‘fluviale’ di una tragedia di Pier Paolo Pasolini che da qualche decennio è salita alla ribalta della scena teatrale italiana: *I Turcs tal Friül* (ossia *I Turchi in Friuli*), composti nella primavera del 1944 da un Pasolini sfollato con la madre nelle campagne a sud di Casarsa della Delizia – a Versuta, sei chilometri a nord-ovest di Rosa –, ma chiusi presto nel cassetto nonostante il loro innegabile valore e la consapevolezza di esso da parte del poeta ventiduenne. Si tratta della sua prima e unica tragedia in friulano ed è rimasta inedita fino al 1976: anno non solo dell’edizione libreria curata dal medico Luigi Cicceri, intellettuale anima della Società Filologica Friulana (secondo volume uscito nella collana “Edizioni rivista «Forum Julii»”), bensì persino della sua prima rappresentazione scenica integrale, avvenuta nella chiesa veneziana di San Lorenzo con la sinergia della Fenice e del Piccolo Teatro Città di Udine (regia di Rodolfo Castiglione con musiche di Luigi Nono). La tragedia nacque quando il poeta era ospite nel casale di una contadina friulana, Ernesta Pivetta Bazzana; allora infuriava la seconda guerra mondiale, in particolare infuriavano l’occupazione tedesco-repubblicana, i bombardamenti anglo-americani e le lotte partigiane, alle quali si era unito attivamente anche il fratello Guidal-

berto Pasolini, salito sulle Prealpi Giulie a combattere fino al giorno della sua morte, avvenuta a picconate nei pressi di Porzûs per mano di partigiani rossi (12 febbraio 1945). Malgrado le stragi in corso, il fervore creativo del poeta non si era arrestato; anzi a esso si era unita una attività culturale e pedagogica intensa, escogitata al fine di garantire ai giovinetti di Casarsa e dintorni, impossibilitati dalla guerra a frequentare scuole e licei statali, sia il prosieguo degli studi scolastici sia addirittura la loro integrazione con attività già ‘accademiche’ – all’epoca Pasolini era ancora studente dell’Alma Mater e, fra le mille altre cose, era pure impegnato dalla stesura della tesi su Pascoli. Nel febbraio del 1945 fu formalizzata da parte del maestro e degli allievi l’istituzione di quella «piccola accademia» che i compaesani più malevoli e gli scolari più renitenti avevano già da due anni bollato come «Università dai mùs», vale a dire l’Università degli asini: nel borgo campestre di Versuta il 18 febbraio fu fondata l’Academiuta di lenga furlana, coronamento di magistrali attività didattiche condotte nel territorio casarsese fin dall’autunno del ’43; coronamento di lezioni che alla parte più convenzionale (la spiegazione frontale, nonché la lettura, la traduzione e il commento dei testi) alternavano una produzione attiva da parte degli allievi, soprattutto nella loro lingua madre, il friulano casarsese (poesie, prose, traduzioni, recite): e il primo degli almanacchi con gli scritti di Pasolini e dei suoi condiscipoli era stato pubblicato grazie ai denari del maestro proprio nel maggio del 1944 ed era dunque coevo a *I Turcs tal Friùl*, uno dei cui manoscritti reca appunto quella stessa data. Fino al 18 febbraio 2020 la letteratura critica e gli uomini e le donne di teatro erano a conoscenza di un’unica parzialissima pubblicazione della tragedia: quella della sola battuta iniziale, cioè della preghiera di Pauli Colùs a Cristo e alla Vergine a scongiurare l’assalto contro Casarsa degli Ottomani; tale battuta era stata dapprima recitata in uno spettacolo d’arte varia promosso dall’Academiuta presso il teatro dell’asilo di Casarsa (*Meriggio d’arte*, 2 luglio 1944) e subito dopo, nel lunarietto di agosto (il secondo «Stroligùt di cà da l’aga», cioè «Lunarietto al di qua del fiume [Tagliamento]»), era stata pubblicata assieme a una lunga nota di Pasolini sull’importanza e sulla fecondità di quella giornata di letture, recite e di esecuzioni musicali che appena un mese prima aveva destato e allietato un paese dormiente un sonno duplice: dell’incoscienza e della minaccia bellica. In occasione tuttavia della cerimonia celebrativa dei settantacinque anni dalla fondazione dell’Academiuta, tenuta a Casarsa presso la sala consiliare di Palazzo Burovich, Giuseppe Bertolin detto il «Nini», uno degli allievi di Versuta che per lungo tempo non aveva lasciato che sporadiche memorie di quell’apprendistato d’eccezione, ha scoperchiato il vaso dei ricordi e, tra le varie testimonianze, ha fornito una novità interessante a proposito della tragedia ogget-

to di questo mio breve contributo: il 18 febbraio 2020 Bertolin ha ricordato che lui, i compagni e il maestro avevano provato a rappresentare *I Turcs tal Friül*, ma che alla fine il loro percorso “accademico” aveva virato altrove, verso testi più adatti alla tenera età degli allievi, quale *I fanciulli e gli elfi*, altra opera drammaturgica del giovanissimo poeta andata in effetti in scena presso il teatro dell’asilo di Casarsa il 15 luglio 1945 come prima ufficiale rappresentazione dell’Academiuta. Mentre questa «fiaba drammatica», quarto testo teatrale di Pasolini, costituisce un semplice esercizio di scuola – interessante se osservato più da una prospettiva pedagogica che da una critico-letteraria –, *I Turcs tal Friül*, terzo testo drammatico del poeta, successivo solo a *La sua gloria* (1938) e a *Edipo all'alba* (1942), è stato salutato dal suo ultimo prefatore Giorgio Agamben addirittura come una delle opere più importanti del Novecento; non saprei dire se sia davvero tanto capitale, certo è che, a dispetto della precocità, si rivela tragedia di valore e assai rappresentativa di ‘tutto’ Pasolini, non solo di quello friulano: ne è prova il continuo successo che sta incontrando *in primis* sulla scena teatrale e artistica italiana, *in secundis* anche in sede critica. Mi riferisco, nel primo caso, sia alle numerose messinscene teatrali: in aggiunta alla prima di Castiglione (novembre 1976) ricordo unicamente la più famosa, quella di Elio De Capitani, che ha debuttato all’Arsenale di Venezia (Biennale 1995); sia alle partiture musicali, da Luigi Nono a Giovanna Marini, fino alla più recente opera di teatro-canzone di Luigi Maieron (2009). Nel secondo caso mi riferisco soprattutto agli studi di Stefano Casi, il più grande esperto del teatro pasoliniano, e alle monografie di Jole Silvia Imbornone *La diversità a teatro. I drammi giovanili di Pasolini* (Bari 2011) e di Isadora Cordazzo *I Turchi in Friuli di Pier Paolo Pasolini* (Recco 2011) – rimando in particolare ai capitoli secondo, terzo e quarto di quest’ultimo volume, al terzo de *La diversità a teatro* e al settimo de *I teatri di Pasolini* di Casi (Milano 2005) chiunque desideri approfondire la lunga fortuna dei *Turcs*. A questi studi è seguita nel 2019 una riedizione del testo a cura della cugina ed erede di Pasolini Graziella Chiarocossi, che non presenta grandi novità filologiche rispetto al meridiano teatrale curato nel 2001 da Silvia De Laude e Walter Siti, ma in compenso ambisce a rinverdire la poesia italiana contemporanea perché ha iniziato a ripubblicare autori-chiave del Novecento e a ripropagarne così il paradigma presso le generazioni nuove e future: infatti *I Turcs tal Friül* editi da Chiarocossi e tradotti dal poeta Ivan Crico costituiscono soltanto il primo volume di una collana di poesia bilingue voluta e diretta dal filosofo Agamben che, dopo Pasolini, ha pubblicato Zanzotto e Francesco Giusti e a breve curerà l’opera completa di Franco Scatiglioni; tale collana prende il nome friulano di “Ardilut” (valerianella) proprio dalle edizioni dell’Academiuta, il cui frontespizio era appunto ornato

dal disegno di un cespo di valeriana opera di un amico del poeta (Federico De Rocco), perché Agamben si propone di rilanciare l'idea pasoliniana – e prima ancora dantesca – che la poesia debba nutrirsi di un continuo dialogo tra vernacolo materno e lingua istituzionale (scritta): idea diffusa a partire dai citati lunarietti e collegata naturalmente anche con la composizione de *I Turcs tal Friül*. Non è mia intenzione presentare una recensione dell'ultima “messinscena” della tragedia friulana di Pasolini (né di quest'ultima operazione editoriale), ma per aggiornare la letteratura critica sull'opera non posso prescindere dalla novità emersa dalla cerimonia casarsese del 18 febbraio 2020 e nemmeno dai *Turcs* portati sul greto del Tagliamento il 21 settembre 2019. Comincerò dal puntualizzare che non si è trattato di una vera e propria rappresentazione teatrale, ossia di una messinscena paragonabile alla prima veneziana che ho ricordato in apertura (1976) o a quell'altro allestimento veneziano prodotto da Teatridithalia, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia e Biennale (1995) – da una cui costola, cioè l'attore Massimo Somaglino, i *Turcs* del 21 settembre 2019 sono nati –, bensì di una nuda lettura scenica, con gli attori perlopiù fissi davanti al microfono e al leggio, il pubblico seduto su una fortunosa cavea di seggiole disposte lungo l'argine fluviale e come piattaforma il Tagliamento: e ciò con tutti gli inconvenienti del luogo campale, dai cultori della tintarella fluviale alle moto da cross in competizione sull'argine opposto. Nonostante questo e malgrado in passato si siano trovati set friulani più vicini al testo di Pasolini come la corte dell'agriturismo Ai Colonos, sito nelle campagne udinesi, per la precisione a Vinaccia di Lestizza (dove nel 1996 andò in scena una delle repliche de *I Turcs tal Friül* di Elio De Capitani: a ricreare appunto la corte contadina di casa Colussi, che è l'ambientazione dell'atto unico della tragedia); malgrado tutto ciò, questa lettura scenica curata da Massimo Somaglino e Fabiano Fantini, sostenuta dalla regione Friuli Venezia Giulia e dal comune di San Vito, ha avuto la lungimiranza di riportare l'opera in un luogo dell'anima e di ricreare, più o meno consapevolmente, un'atmosfera simile a quella che si dovette respirare alle prime rappresentazioni casarsesi di Pasolini, sia pur in anni più cupi dei nostri: analoga la semplicità dell'allestimento, analoga l'aria genuina di pariniana memoria, analogo il pubblico indigeno – con l'unica, o quasi, eccezione del sottoscritto. Quasi come nel ligneo teatro consacrato a Dioniso alle pendici meridionali dell'acropoli si riuniva Atene, creando la prima cavea della storia con la grande partecipazione del pubblico invece che per il tramite di un'opera di monumentalizzazione (cioè delle gradinate di pietra volute da Pericle), così, grazie al fruttifero magistero dello scolarca e tragediografo Pasolini, dopo più di settant'anni una comunità locale ha creato dal nulla un rude *koilon* per tornare a riunirsi e assistere a una tragedia “greca”

semplicemente sotto un cielo radioso: nel '44 fu provata dagli allievi dell'Accademia in mezzo ai campi di Versuta, nel 2019 è stata letta da altri, più recenti, compaesani; sempre, in ogni caso, per mettere in moto emozioni e pensiero come fa il teatro fin dalla sua nascita nell'Atene tardo-arcaica. *I Turcs tal Friül*, al pari di ogni capolavoro letterario, è opera polisemica, e in più ricchissima di ipotesi cari al giovane Pasolini, dalla lauda iacoponica al sacra rappresentazione medievale, dai canti popolari neoellenici alla tragedia greca, da John Millington Synge a Gabriele D'Annunzio. Obiettivo del mio contributo non è restituire un quadro completo di quest'opera friulana, ma ora correggere ora integrare solo alcune delle idee relative al suo sostrato 'greco' circolanti negli studi a essa inerenti; e ritengo che non ci sia modo migliore di partire che dal *logbeion* dei *Turcs* di Somaglino e Fantini, perché il fiume nel quale hanno scelto di collocare i loro lettori-attori, oltre a costituire un elemento-chiave della tragedia in oggetto, gioca un ruolo fondamentale nell'immaginario poetico di Pasolini.

2. In diverse opere del periodo friulano il Tagliamento è un fiume collegato all'ambito (omo)erotico: nel romanzo breve *Amado mio* (1947-1950), che narra la passione tra un ragazzo in villeggiatura nel sanvitese (Desiderio) e un ragazzino del posto (Benito), l'«aga» sia rappresenta lo specchio più emblematico di Desiderio, nuovo Narciso, sia, *in primis*, e più concretamente, le sue rive sono la spiaggia dove i giovani e i giovanissimi contadini friulani vanno a passare le loro giornate di svago estivo e vi vengono perciò contemplati con amore e gelosia dal villeggiante, sopra tutti l'amato Benito/Iasis. Per l'autore, ispirato da una piccola antologia di poesie kavafisiane uscita sul secondo volume del periodico *Poesia* (1945) e dalle oltre ottocento pagine de *L'arte classica* di Pericle Ducati (1939), quei fisici scolpiti dal duro lavoro agricolo somigliavano a dei corpi «pagani»: a statue elleniche tanto belle da togliere il senno oltre che il fiato; e da essere perciò idoltrate. Un antecedente di questa medesima visione ancora più rivelatore del nesso tra eros e greicità è contenuto nella tragedia che precede di due anni *I Turcs tal Friül*: nel quarto atto di *Edipo all'alba*, immaginata continuazione dell'*Edipo re* sofocleo con al centro però il personaggio di Ismene, che è elevata appunto a protagonista di una sofferta confessione del proprio amore per uno dei due fratellini – tanto che la rivelazione termina in un suicidio accompagnato dalla mano del padre-fratello Edipo –, l'eroina racconta di avere visto nudo e aver concupito il fratellino mentre questi giocava sulle rive dell'Asopo, il fiume di Tebe: carni non già scolpite al pari di quelle di *Amado mio*, ma già seducenti. Come lo sono i corpi «pagani» e «giovani» dei Turchi, coprotagonisti e convitati di pietra della tragedia del 1944: l'opera rap-

presenta la reazione del popolo di Casarsa di fronte all'ultima invasione turca di fine Quattrocento (1499), franto tra la rassegnazione degli adulti e di alcuni giovani e l'inutile ribellione di altri ragazzi; oltre che dalle contingenze storiche nelle quali era immerso l'autore e dalle svariate letture che andava coltivando, la tragedia trae ispirazione da una piccola lapide cinquecentesca che, allora come oggi custodita nella chiesa casarsese di Santa Croce, ricorda il voto fatto nel 1499 alla Vergine in cambio della protezione dagli *akingy* ottomani: i camerari Matia de Montiq, Zuan Colùs, Bastian de Jacùs e Zuan Gambilin avevano preso e ottemperato l'impegno di erigere e consacrare alla Madonna una chiesa, il tempio della Beata Vergine delle Grazie (terminato nel 1529), di cui oggi però si conserva solo la detta lapide nella parete destra dell'edificio quattrocentesco di Santa Croce (cioè nel vecchio duomo del paese, tanto caro a Pasolini che nel 1975 esso fu utilizzato come sua camera funebre prima della sepoltura nel cimitero locale). Si tratta dunque della riscrittura di un episodio storico così importante per la comunità di Casarsa che ancora all'epoca del lungo soggiorno friulano del poeta i suoi compaesani erano soprannominati antifrasticamente «Turcs» dagli altri contadini delle aree limitrofe, come appunto quelli della frazione di San Giovanni o di Versuta, dove Pasolini era sfollato nel 1944; così la polisemia della tragedia si insinua persino nel titolo, che evoca a un tempo l'umile popolo di Casarsa protagonista della tragedia e i Turchi veri e propri, che avevano così allarmato la Repubblica di Venezia, allora padrona di quelle terre da lungo tempo sede dei patriarchi di Aquileia, da assoldare Leonardo da Vinci per studiare un sistema difensivo lungo il confine nord-orientale. Nonostante la licenza poetica, come nei *Persiani* di Eschilo (472 a.C.), anche nella tragedia pasoliniana esiste insomma uno stretto ancoraggio al dato storico, tanto che l'autore friulano, al pari di quanto fa il poeta greco con l'esercito e la flotta di Serse, descrive con attenzione minuta gli spostamenti dell'armata ottomana sul territorio della Serenissima: per bocca di più di un messaggero, prima di Asiùt poi di Pieri Renùt infine di Lussia Colùs e di altri casarsesi saliti di vedetta sul solaio di casa, i Turchi sono descritti lambire il Tagliamento, per poi guardarlo e inoltrarsi per la campagna a est di Casarsa e infine virare a sud, risparmiando così gli antenati della madre di Pasolini (Susanna Colussi). La scena dell'unico lungo atto rimane ferma nel portico della corte di casa Colussi, e dei Turchi, oltre ai terribili resoconti portati dai paesani, sopraggiunge soltanto un canto a metà tra il formidabile e il desiderabile, e che costituisce il vero apice della tragedia pasoliniana: è il «coru dai Turcs», che interrompe le preghiere di casa Colussi con il suo ritmo lirico, fortemente cadenzato e suadente; un esercito di moltitudini che semina orrore fra i cristiani del posto ma si autodefinisce sfarzoso e splendido (qui e in seguito cito dal testo curato da Chiarcossi, più

corretto nel friulano di quello edito dai “Meridiani”, e dalla versione di Crico [pp. 130-131, 134-135]):

CORU DAI TURCS

Luna, infinit il lun da la to sfera  
 al brila tal seren dai veçus muars.  
 Ma nu i sin vifs cun cuarps di zovinùs  
 kujèrs di oru antìc e imbarlumit.  
 I zìn pai çamps dai muars çantànt beàs  
 cu na rabia platada drenti al sen:  
 corài e trimui a ni la plàtin drenti  
 tal volt senza pensèirs di Turcs lontans.  
 Luna, sclarìs la çera dai Furlans  
 co a clamin da li stalìs: Jesus, Jesus!

CORO DEI TURCHI

Infinito il lume della tua sfera  
 brilla, luna, nel sereno dei vecchi  
 morti. Ma noi siamo vivi con corpi  
 giovani coperti di oro antico  
 e lucente. Beati per i campi  
 dei morti andiamo cantando noi  
 con una rabbia dentro il petto  
 nascosta: gioie e collane dentro  
 la nascondono nel nostro volto  
 senza pensieri di Turchi lontani.  
 Luna, rischiara la terra dei Friulani  
 quando, dalle stalle, invocano Gesù!

[...]

Luna, sfavila fuart sora dal çaf  
 dai fantassùs q’a prein tal Sagraùt.  
 I vin qe idea di copàju duçu:  
 çapàju pai çavièj, seàighi il cuèl.  
 Tal foc q’al brusa li sos puoris vilis  
 sent mil fantàs, infàns, e zovinùtis  
 a dèis a dèis a bagnaràn di sanc  
 l’oru inseàt dai nustris cuarps pagans.  
 Luna, sclarìs la çera dai Furlans  
 co a cridìn tal ledàn: Soi muart, soi muart!

Sfavilla forte, luna, sopra il capo

dei giovani che adesso pregano  
 sul Sagrato. Abbiamo quest'idea  
 di ucciderli tutti: di prenderli  
 per i capelli, tagliargli il collo.  
 Nel fuoco che brucia i loro poveri  
 paesi, centomila ragazzi, infanti  
 e giovinette a gruppi di dieci  
 bagneranno col loro sangue l'oro  
 lucente dei nostri corpi pagani.  
 Rischiara la terra dei Friulani,  
 luna, quando nel letame immersi  
 gridano: sono morto, sono morto!

Esercito, questo, molto simile a quello dei Persiani cantato da Eschilo non solo per la connotazione tipicamente barbarica (l'oro, già anticipato dai bagliori nella pianura riferiti da Asiùt e da Pieri Renùt; la ferocia sanguinaria; il numero innumero annunciato da Asiùt, prima, e poi da Pieri), ma pure perché da Pasolini viene correlato a doppio filo al Tagliamento, così come, nella più antica tragedia eschilea superstite, lo stretto dei Dardanelli – e più genericamente tutto il mar Egeo – diventa il correlato simbolico della follia irreligiosa di Serse e del suo esercito di terra e soprattutto di mare (pp. 120-121):

PIERI RENÙT

I sin rivàs apena a sçampà. Dal solàr al lun di luna i ài jodut i Turcs rivà ta la grava. A era dut un brilà: mil, mil, mil çavai e òmis armàs. I prins a erin romai cui piè ta l'aga, cuant q'ì sin sçampàs di çasa; ades a varàn passàt il Tylimìnt; sùbit a son cà.

PIERI RENÙT

Appena in tempo siamo riusciti a fuggire. Dal solaio, illuminati dalla luce della luna, li ho visti arrivare i Turchi fin sul greto del fiume. Un infinito scintillio: migliaia, migliaia di uomini armati e cavalli. I primi ormai erano coi piedi già immersi nell'acqua, quando siamo fuggiti dalla nostra casa: adesso di certo avranno guadato il Tagliamento; presto, molto presto saranno qui.



Un ulteriore stretto legame tra i Turchi e il Tagliamento è contenuto in alcune battute precedenti questo resoconto del giovane Pieri, pronunciate in occasione del convegno di alcuni paesani presso la corte di casa Colussi, tra i quali figurano anche i personaggi storici di Matia de Montiq, Zuan Colùs, Bastian de Jacùs e Zuan Gambilìn; è proprio uno di questi che, all'arrivo dell'aterrito Asiùt e al suo messaggio di allerta («Li vilis di Codroip e di Çamìn brusadis. [...] Duçu muars, copàs», cioè: «Bruciati i paesi di Codroipo / e Camino. [...] Sono / tutti morti. Morti tutti ammazzati» [pp. 82-83]), riporta l'ultimo bollettino di guerra («Ma coma, Asiùt, se doma alièir i vin vut novelis siguris (siguris, ti dis) che il Turc al era ençamò a Orient tal Lusòns!», ossia: «Ma come, Asiùt, se soltanto ieri / abbiamo avuto notizie sicure / (sicure, ti dico) che il Turco era / ancora ad Oriente sull'Isonzo!» [*ibidem*]), rievoca l'invasione turca del 1477 e si chiede come sia possibile che ventidue anni dopo, nel giro di poche ore, l'esercito nemico sia riuscito a percorrere il tragitto dall'Isonzo al Tagliamento che allora aveva coperto in diverse giornate: è il podestà Matia de Montiq il primo personaggio di tutta la tragedia a fare il nome dell'«aga» e a legarla indissolubilmente agli invasori, sarà poi Asiùt a vincolarlo invece al tema-chiave dell'opera, la morte (in particolare nell'accezione della strage della meglio gioventù [pp. 84-87]):

MATIA DE MONTIQ

E in qe volta a àn passàt ença l'aga, su par Provesàn e duta la Riqìnvelda.  
[...]

ASIÙT

Jodèit cà, Camararios, si no crodèis. Vu, Podestàt; e vu, Zuan Colùs; e vu, Bastian de Jacùs; e vu, Zuan Gambilìn. Jodèit cà tal me çaf, tai mei çavièj. Ma fèivi il sein da la crous prima, parsè qe qisçus çavièj a no sono impetàs e né di rosada e né di ploja. Sanc cristiàn al è, paisàns, sanc cristiàn.

BASTIAN DE JACÙS

Verzin Beada, Tu no ti às pi bria dai toi fis. O preàti o pièrdisi: e alora làsini murì.

ASIÙT

Ta l'aga santa i ài di lavami, ta l'aga santa dretni cu 'l çaf, cu 'l cuarp, cun dut, e mondami di qistu velen!...

MATIA DE MONTIQ

Càlmiti. Calmànsi duçus!

ASIÛT

No, par Diu, a no è di calmasi; di sigà a è, di trimà, Matia. Stanot il Turc al passa il Tilimìnt.

MATIA DE MONTIQ

Avevano anche allora guadata  
il fiume Tagliamento, per Provesano  
passando e tutta la Richinvelda.

[...]

ASIÛT

Guardate qui, Camerari, guardate  
se non credete. Voi, Podestà; e voi,  
Zuan Colùs; e voi, Bastian de Jacùs;  
e voi, Zuan Gambilin. Qui, sul mio capo  
guardate, sui miei capelli. Ma il segno  
della Croce fatevi, prima: intrisi  
né di rugiada né di pioggia sono  
questi miei capelli. Sangue d'uomo,  
paesani, è questo. Sangue d'uomo!

BASTIAN DE JACÙS

Tu non hai, Vergine Beata, più cura  
dei tuoi figli. O pregarti o perdersi:  
e allora lasciaci, lasciaci morire.

ASIÛT

Nell'acqua santa mi dovrei  
lavare. Con la testa nell'acqua  
santa dentro, col corpo, con tutto,  
e mondarmi da questo veleno!...

MATIA DE MONTIQ

Calmati! Calmiamoci tutti!

ASIÛT

Non è possibile, no, per Dio,  
calmarsi; bisognerebbe gridare,  
tremare, Matia. Questa notte  
il Turco guarda il Tagliamento.

Dopo questo scambio di battute, il messo aggiorna i compaesani sulla mole dell'esercito turco («Dèis mil çavaj, sinscent a piè», cioè: «Diecimila cavalli. Cinquecento a piedi» [pp. 86-87]) e segue un vivace dibattito sul da farsi: c'è chi propone di scappare nella boscaglia, nascondersi e lasciare che fanti e cavalieri passino; chi invece – e avrà maggior séguito – suggerisce di restare in paese e pregare la Vergine, affinché conceda la grazia di una deviazione nell'avanzata dell'esercito: la grazia della sopravvivenza; però a entrambe le soluzioni si oppone il giovane di casa Meni Colùs, che manifesta invece la volontà di morire da eroe dopo aver chiamato a raccolta tutta la gioventù di Casarsa e dei borghi vicini ed essersi lanciato contro il nemico: «Dopransi in cualqi maniera, ença dopransi da mas; fa alc, fantàs; murì, magari, ma na muart di òmis, na muart rabiosa, na muart senza pensèirs», cioè: «In qualche / maniera cerchiamo di impegnarci, / a costo di comportarci come / dei folli; fare qualcosa, ragazzi; / morire, magari, ma una morte / da uomini, una morte rabbiosa, / una morte senza pensieri» (pp. 102-103). Usa le stesse parole dementi del nemico: «rabbia», «senza pensieri»; come i Turchi Meni evoca ripetutamente la morte, prefigura il proprio sacrificio, che ricorda più quello di alcuni giovani eroi euripidei quale Meneceo che quello di Ettore, vergognoso di restare dentro le mura di Troia con Andromaca e il figlio Astianatte. La tragedia si compie proprio con la morte dell'eroe friulano, bello, pazzo e furioso come i suoi nemici: andato a sacrificarsi mentre la più parte del suo popolo fa voto e invoca reverente la Vergine, che alla fine la ripagherà con un turbine di terra contro il Turco e il ripiegamento verso meridione, giù per la strada di San Vito al Tagliamento. *I Turcs tal Friùl* si chiudono sul pianto sopra le spoglie di Meni, come *l'Iliade* su quelle di Ettore; pianto culminato nella bestemmia del fratello Pauli Colùs e in un'ultima preghiera del pievano, riconoscente alla Vergine ma a un tempo testimone dell'insondabile mistero divino.

Più volte, dicevo, l'esercito dei giovani ottomani è correlato al Tagliamento, ma la più rappresentativa del nesso fiume-Turchi-insania è la prima volta che l'incombenza del nemico viene evocata sulla scena: quella, cioè, presente nelle battute dei camerari e del messaggero appena trascritte. C'è un particolare su tutti che riconduce all'ipotesto eschileo: la chioma impiastricciata di sangue. Già l'appellativo del personaggio è singolare, diverso da quello degli altri friu-

lani, di cui conosciamo e il nome e il cognome: Asiùt, diminutivo friulano di Asio, che rimanda a un Oriente più lontano ed esteso di quello dell'Impero Ottomano quattrocentesco: alla Persia di Dario e specialmente di Serse, che aveva radunato contro i Greci un esercito infinito, composto dal fiore di tutto l'Impero Achemenide e in due tempi enarrato con diffusione omerica da Eschilo. Il messo persiano, in quel resoconto-elenco alla regina Atossa che costituisce sia il tragico controcanto della elegiaca parodo sia la strenua glorificazione di Temistocle, capo della flotta greca a Salamina (480 a.C.), menziona tra gli altri Matallo di Crisia: condottiero di «diecimila» cavalieri, morto nel mare di sangue del golfo Saronico, con la rigogliosa barba dorata tinta di rosso-strage (*Pers.* 314-316: Χρυσεὺς Μάταλλος μυριόναρχος θανάων / πυρσὴν ζαμπληθῆ δάσκιον γενειάδα / ἔτεγγ', ἀμείβων χρῶτα πορφυρέα βαφῆ – cito dall'edizione a cura di Luigi Belloni [Milano 1994<sup>2</sup>]). Asiùt, invece della barba, ha i capelli imbevuti di sangue, ma il dettaglio resta comunque di ascendenza eschilea perché a esso va sommato il nome allusivo del personaggio friulano, il numero dei cavalieri riferito alcune battute più tardi, anch'esso rivelatore del detto legame intertestuale perché in contraddizione con la realtà storica che pure il poeta aveva studiato (gli *akingy* erano intorno ai quindicimila), e soprattutto lo stretto rapporto che quel particolare truculento ha con l'idea della pazzia distruttrice (della guerra per Pasolini, del tracotante Serse per Eschilo). Dell'ipotesto greco *I Turcs tal Friùl* non condividono lo stile né la dovizia di dettagli, ma derivano, oltre alla struttura ternaria, alla riduzione all'osso dell'azione scenica e al conseguente ampio risalto dato alla parola narrativa, soprattutto le atmosfere lugubri e il senso del sacro: vale a dire, di fronte alla letalità della guerra e a esempi concreti come quello portato da Asiùt, derivano i sentimenti prima di paura poi di angoscia e infine di sconforto immedicabile – se non per il tramite della rassegnazione, dell'accettazione della Moira/destino voluto da Dio. Mentre, tuttavia, il poeta greco mette al centro il lutto degli invasori e la strage di infiniti ragazzi e uomini persiani, quello friulano il lutto degli invasori e in particolare di una famiglia: lo strazio di Lussia, Nisiuti e Pauli Colùs; con implicita però la suggestione che la morte «sensa pensèirs» di Meni non è in realtà diversa da quella dei giovani turchi, di cui nel finale si odono le grida suscitate dal miracolo del turbine divino, e non deve essere perciò differente dal dolore di Lussia quello delle loro madri lontane. Nonostante le analogie tra le due opere, la teodicea dei *Persiani* si nutre della vita di guerriero del suo autore, combattente nel corso della seconda spedizione persiana contro la Grecia e figlio di un mondo in cui il rifiuto *tout court* di *polemos* risultava inconcepibile se non come utopia; quella dei *Turcs*, invece, si alimenta del mero pensiero di un giovanissimo poeta e intellettuale che, scontratosi *ex abrupto* con l'orrore della

seconda guerra mondiale, piange ogni forma di conflitto bellico, in particolare qualsiasi strage di ragazzi; e per farlo si serve sì di soluzioni eschilee, quali lo scintillio dei corpi turchi rossi di sangue e di gioielli (coralli e ori) o il dettaglio truculento della chioma di Asiùt, ma respingendo qualsiasi associazione della tragedia a un discorso politico ufficiale, a una ideologia. Insomma, per Eschilo ci sono dei vincitori e degli sconfitti, benché con grande ingegno drammaturgico abbia giocato a sovrapporre Greci e Persiani – per esempio facendo parlare il barbaro la lingua greca e di numi greci – e quindi non si sia astenuto dall’idea che il dolore accomuna tutto il genere umano, che il nemico non è poi così ‘altro’ dall’amico: nonostante ciò e nonostante gli Ateniesi siano lasciati in secondo piano nel resoconto ad Atossa della battaglia di Salamina e addirittura, con grande verosimiglianza storica da parte di Eschilo, misconosciuti dalla regina, loro sono i vincitori, sconfitti invece sono i Persiani, protagonisti della insania del loro comandante supremo; per Pasolini al contrario, impaurito e disgustato dalla guerra in atto, esistono solo vinti quando avverse ma analoghe gioventù vanno incontro a una morte prematura. E il perno di queste due diverse idee di *polemos* appare però molto simile, è quello che ho già annunciato in principio e che è stato reso ben manifesto dalla piattaforma scenica dello spettacolo del 21 settembre 2019: l’«aga» guadata e tinta di sangue dal Turco e l’Ellesponto aggiogato da Serse (*Pers.* 65-132), origine del mare di cadaveri in quel di Salamina. Secondo i piani del Gran Re, dal ponte di barche sullo stretto dei Dardanelli sarebbe dovuto nascere un «gran fiume di eroi» da nessun argine arginabile – vd. la seconda antistrofe della parodo –, eppure, come puntualizza nel primo episodio il messo scampato alla strage, alla fine tutti i vari condottieri persiani sono stati presi da una corrente contraria, il mare che solo Atene sa governare; i loro cadaveri, pasto delle creature del mare, sono trascinati e sballottati dalle onde egee: Artembare, Tenagone, Lileo, Arsame, Argeste e numerosi altri eroi barbari, tra cui Matallo, da fulvo e lucente come l’oro della sua regione diventato corpo esanime, imbevuto del sangue del suo esercito annientato (*Pers.* 302-312; ma vd. anche i vv. ss.). Sarà poi il fantasma di Dario, evocato dalle libagioni di Atossa, a condannare apertamente il piano del figlio, l’audacia giovanile (*Pers.* 739-752). Questa figura del profluvio ematico è ben assimilata da Pasolini nel momento di massima concitazione dei *Turcs*. Anche dopo l’estinguersi del canto corale dell’esercito ottomano, il Tagliamento ormai guadato torna in un’ultima spettrale visione: quando la madre di Meni sale sul solaio a controllare il passaggio del nemico vede appunto un «fiume» di fuoco e di sangue che richiama i precedenti brani sul Tagliamento (e pure l’antecedente battuta del podestà, sorta di compianto-elenco vagamente modellato su quello del messo persiano fuggito da Salamina); Lussia urla fuori

di scena così come dalle quinte, solo qualche momento prima, cantavano a gran voce i giovani ottomani (pp. 146-151):

MATIA DE MONTIQ

La me çera a è brusada e dirocada e sporçada di sanc. I me fradis a morin, cà in-  
tor, cà visin: e a mi a mi par di morì cun lour. Là ades al mour Jacu... Jacu Sovràn,  
fradi da la me femina e duçus i so fiolùs; là ades al mour Nart Bazana, barba da  
la me femina, cun duçus i so fis e nevòs zovinùs; là ades al mour Pieruti Pasùt,  
me fios, cun so mari e so pari; là ades a morin duçus i nostri parìns, e consurìns,  
e amìcs... E jo i sint tal me cuarp il dolour da li so feridis e il çalt dal so sanc.

[...]

LUSSIA COLÙS

*(A no si la jot: la so vous a ven jù da l'alt)* Jeh, zent, se foc! A par coma qe duçus  
i pacançavìns da la Pifania a brusin insièmit ta un colp! I soi duta imbarlumida, i  
no jot pi nuja! Se infer di flamis, zent... Dutis li çasis di San Zuan a brusin coma  
un soc tal foc apena stissàt... Ah Signour, se flun di favilis!

MATIA DE MONTIQ

[...] Bruciata è la mia terra  
tutta in rovina e sporca di sangue.  
I miei fratelli ora muoiono, qui  
attorno, qui vicino: e insieme  
a tutti loro mi sembra di morire.  
Là adesso Jacu muore... Jacu Sovràn,  
il fratello di mia moglie con tutti  
i suoi figlioletti; Nart Bazana muore  
là adesso, zio di mia moglie, tutti  
i suoi figli e i suoi giovani nipoti;  
là adesso Pieruti Pasùt muore, mio  
figlioccio, con sua madre e suo padre;  
là adesso muoiono tutti i parenti,  
e cugini, e amici... Ed il dolore  
delle loro ferite sento nel corpo,  
del loro sangue versato il calore.

[...]

LUSSIA COLÙS

*(Non la si vede: la sua voce arriva dall'alto)*  
Che fuoco spaventoso, gente! Come

se adesso bruciassero tutti i roghi  
 dell'Epifania, insieme e in un solo  
 momento! Tanta la luce che abbaglia,  
 non riesco a veder più nulla! Che inferno  
 di fiamme, gente... Come un ceppo  
 nel fuoco, appena attizzato, tutte  
 le case di San Giovanni bruciano.  
 Come di scintille, o Dio, un fiume!

E da questo «fiume di scintille» vede infine arrivare il figlio morto, trasportato dai compagni: come Asiùt, Matallo e i Turchi, anche lui inzuppato di sangue: «Ahi, puor zovin, al è dut sporc di sanc dal barbìs a li cuèssis... Puaret, puaret!», cioè: «Ah, povero giovane / dal mento fino alle cosce bagnato / di sangue... Poveretto, poveretto!» (pp. 160-161). L'onda d'urto delle triremi ateniesi ha travolto e sballottato l'infinita torma di splendidi e sfarzosi Persiani, tingendo di rosso porpora il mare salaminio; il fiume ottomano di fiamme, ori, coralli e sangue ha seminato morte e distruzione nel Friuli, ben al di là di quell'«aga» che il popolo di Casarsa auspicava invece restasse insuperata, e ha ucciso l'unico vero renitente al destino disegnato da Dio, l'unico eroe dei Turchi friulani: infinitamente piccolo rispetto al nemico, ma infinitamente generoso; e, come verso il finale dirà l'autore con cuore presago rivolto al fratello Guidalberto, il più vivo di tutta la meglio gioventù casarsese e perciò l'unico a morire davvero (pp. 169-173):

PAULI COLÙS

Ti vevis razòn, fradi. Ti eris zovin, ma ti eris vif; e jo i no mi 'necuarzevi. Ti eris dut zovin dai çavièj ai piè: dut zovin e flurìt; e ti vevis poura di murì. [...] Ti vevis razòn, fradi, di blestemà il Signour, di sacramentà la Verzin! [...] Jo i no sai nuja di duçus i muars dal mont: q' a sedin muars a mil a mil a mil, jo i no sai nuja. In dut il timp dal mont doma quistu zovin, Meni Colùs me fradi, al è muart. Jo i plans doma qe par lui, e doma qe par lui jo i blestemi il nistri sant Signour.

Avevi ragione, fratello mio.  
 Tu eri giovane, ma eri vivo.  
 Di questo io non mi accorgevo.  
 Tu eri tutto giovane dai capelli  
 ai piedi: tutto giovane e florido.  
 E avevi paura di morire.  
 [...]  
 Avevi ragione, fratello,  
 a bestemmiare Dio, ad imprecare

contro la Vergine!  
 [...]
   
 [...] Nulla io so  
 di tutti i morti del mondo: infinite  
 moltitudini di morti di cui io  
 mai niente potrò sapere. Soltanto  
 questo giovane, per tutto il tempo  
 del mondo, Meni Colùs, mio fratello,  
 è morto. Soltanto per lui io piango,  
 per lui bestemmio il nostro santo  
 Signore.

È proprio a seguire di questo compianto accorato e rabbioso che si alza contro l'armata turca il terribile turbine di terra, si odono le urla di altri giovani – solo a uno sguardo superficiale 'nemici' – e finisce la tragedia con la preghiera sentenziosa del prete: «Strenzinsi ta l'ombrena da li nustris çasis, cristians, cà, senza domandasi ma nuja, nuja q'i sin, pognès tal grin dal Signour. Amen», vale a dire: «All'ombra stringiamoci, cristiani, / delle nostre case. Qui. Senza mai nulla / domandarci, noi che nulla siamo, deposti / nel grembo del Signore. Amen» (pp. 172-173). Nel finale ricompare Dio, ma un Dio assimilabile allo Zeus eschileo: nume onnipotente, il solo dispensatore dell'ordine cosmico e della giustizia; di fronte al quale le stirpi degli uomini sono piccola cosa. E di fronte, infatti, al miracolo con il quale l'opera si compie, per l'ultima volta si assiste a quella sovrapposizione tra Turchi Ottomani e «Turcs» di Casarsa già allusa dal titolo: nella versione di Crico si perde il particolare che sto per dire, ma chi è invece in grado di seguire il testo originale può accorgersi abbastanza agevolmente che le migliaia di morti evocate da Pauli sono quelle imminenti dei giovani invasori anziché quelle dei pochi friulani, perché per la seconda e ultima volta nell'intera tragedia ricorre la triplice iterazione di «mil» già incontrata nel resoconto di Pieri circa il guado del Tagliamento da parte della cavalleria ottomana; punito il giovane eroe «senza pensieri», periranno in breve tempo anche i suoi uccisori. Ma non è solo la morte che accomuna le due gioventù; oltre al loro prematuro sfiorire e alla loro bellezza desiderabile, c'è appunto anche l'incoscienza, che di fronte al mistero divino richiamato dal pievano diventa nuda ignoranza. Quella che nel testo eschileo era rappresentata principalmente da Serse, nella conclusione dei *Turcs* si scopre estesa anche a Pauli Colùs: a colui cioè che in principio non aveva osato ribellarsi, anzi aveva rimproverato a Meni di essere fuori di sé. Compiuto il miracolo, distrutti tutti i bei corpi in scena (e fuori dalla scena), resta solo un Dio insondabile, in tutte le sue manifestazioni cristiane: vale a dire quel Cristo e soprattutto quella Vergine



su cui il testo si era aperto grazie alla preghiera-supplica di Pauli e, più a monte, grazie alla lapide conservata nella chiesa di Santa Croce.

3. Sia Casi sia Imbornone hanno già fatto il nome dei *Persiani* come probabile ipotesto de *I Turcs tal Friül*, ma nessuno dei due ha supportato quell'idea attraverso dei riscontri testuali precisi; né ha compreso a fondo qual è l'interpretazione che nel 1944 il poeta poteva avere del teatro classico *tout court*, né nella fattispecie di quell'opera che, come ho cercato di mostrare, ha di certo contribuito grandemente alla composizione dell'unica tragedia in friulano di Pasolini. I due studiosi si sono limitati a ricordare con esattezza alcuni dati macroscopici come l'intento pedagogico dell'opera, l'aristotelica unità di luogo, tempo e azione, l'ampio ricorso alle *rheseis* di messaggeri, l'idea di ricavare una tragedia da un soggetto non più mitico come nell'*Edipo all'alba* bensì storico, l'utilizzo di una lingua che per autodichiarazione dell'autore è interpretabile come «una specie di dialetto greco» arcaico: questa lettura giusta ma parziale cade invece nell'inesattezza quando fa de *I Turcs tal Friül* una sorta di tragedia progressista, emblema del *logos* e di un discorso civico paragonabile a quello dell'Atene di pieno V secolo a.C. Vero è anzi l'opposto, anche alla luce di una disamina microscopica della relazione intertestuale con i *Persiani* come quella appena tentata: ossia che il poeta, nonostante abbia voluto condividere con gli allievi dell'Academiuta e con la sua comunità ospite tutta la propria repulsione per la guerra in corso (e per ogni guerra del passato), e abbia quindi immaginato di scuotere il pubblico come si usava fare alle pendici dell'acropoli, ciò nonostante rimase sedotto da una idea del mondo greco sacrale, quasi nietzschiana: mistica. Dico 'quasi' perché non risulta che Pasolini abbia letto *La nascita della tragedia* né abbia approfondito il pensiero di Nietzsche; risulta invece che, allievo dapprima del filologo classico Carlo Gallavotti presso il liceo Galvani di Bologna (1937-1939) e poi del collega Goffredo Coppola, che all'Alma Mater tenne un corso monografico sulla tragedia attica frequentato dal poeta nel primo anno di università (a. a. 1939-1940), ebbe la rara occasione di approfondire tale argomento attraverso la guida di maestri pedanti – uso l'attributo con accezione positiva –, capaci cioè di accompagnarlo passo dopo passo in una lettura degli originali, e di maturare dunque una conoscenza fuori dal comune, benché non specialistica. Voglio dire che l'autore dei *Turcs*, grazie alla cultura classica di cui era abbondantemente provvisto, sapeva bene come era nato e come funzionava il teatro classico (tragico in particolare); e che non aveva intenzione di fare quanto sostengono invece Casi e Imbornone, condizionati con ogni probabilità da quello che scriverà il Pasolini adulto nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) e dalla loro pur corretta interpretazione

di Eschilo (cioè di poeta, dei tre tragici a tutti noti, più organico alla società ateniese): ossia di costituire già con i *Turcs* un rito civile in seno alla piccola comunità di Casarsa come farà con altre sei tragedie nell'Italia del boom economico. Non c'è dubbio che la composizione di quest'opera si iscriva nel progetto culturale che ho cercato di lumeggiare nel primo paragrafo: un progetto profondamente lungimirante e progressista; e anche se non andò mai in scena intera di fronte alla comunità ospite, non c'è dubbio che il suo autore abbia cercato di interrogare il pubblico con un testo modellato sul teatro classico. Tuttavia, ben più delle tragedie degli anni Sessanta, *I Turcs tal Friul* sono un'opera ambigua: che, altrimenti da quelle sei (*Orgia, Pilade, Affabulazione, Porcile, Calderón e Bestia da stile*), al modello greco-attico giustappone persino quello della tradizione sacra medievale; né va dimenticato che Pasolini alla fine optò per pubblicare soltanto la preghiera iniziale di Pauli a Cristo e alla Vergine, né che l'edizione scritta di tale brano – sul secondo lunarietto – è presentata da una lunga nota che della dura attualità che i compaesani stavano allora vivendo parla in termini religiosi analoghi alla prima battuta di Pauli. Ma è possibile trovare conferma di questa vocazione religiosa addirittura in seno alla sua interpretazione di Eschilo; non serve chiamare in causa altri ipotesti o altri particolari esterni al modello greco.

Pasolini sembra vedere in Eschilo un uomo arcaico, angosciato dalla onnipotenza dei numi e in particolare di Zeus: di fronte ai quali tutte le azioni umane appaiono subordinate; il poeta ventiduenne sfollato a Versuta, autore di una tragedia in una lingua che gli pare «una specie di dialetto greco», non sceglie infatti il discorso progressivo dell'*Oresteia*, con quella graduale modernizzazione della morale antica trasformata invece dalla celebre traduzione siracusana del 1960 in programma politico rivoluzionario, bensì allude a e si nutre di un'opera che punta in direzione opposta, pur sempre per il tramite del rinnovamento da lui operato: ossia verso il compianto dell'intera gioventù, colpita a morte sotto i colpi della Moira. In sostanza: se il Pasolini degli anni Sessanta pare schierarsi con quanti hanno variamente sostenuto la militanza democratica di Eschilo, facendone – lui! – addirittura un progressista, al contrario il giovane opta per il testo tragico più antico fra quelli a noi pervenuti integri, opera spesso accusata di mancare di unità drammaturgica ma non di solennità e di suggestione arcaico-sacrale. In altri termini, il nostro poeta emulo di Eschilo non ne imita la militanza né l'impegno etico-filosofico (cioè la costruzione di codici di comportamento); né segue la via percorsa dagli altri due tragici: del primo dei tre prende la *vis* paideutica ma alla fine svincolandola dai *Turcs*, riversandola negli altri progetti didattici e “accademici”; e di lui prende soprattutto, a premio sui lumi dell'intelletto, lo spirito dionisiaco. A questo

proposito conviene leggere alcune righe della letteratura studiata al Galvani, la *Storia della letteratura greca* di Augusto Rostagni (Milano 1934, pp. 119-120):

Nato ad Eleusi – celebre santuario dell’Attica – Eschilo appartiene al periodo eroico della storia ateniese, e ne è l’interprete più completo e più schietto. Combattente di Maratona, di Salamina e Platea, spirito essenzialmente patriottico, morale, religioso, nella Tragedia trovò l’espressione adatta per incarnare le idealità da cui era *infiammato*. Concepiva l’opera sua come una *missione*. Mirava ad educare e illuminare il suo popolo sui doveri verso gli Dei e verso lo Stato. Le antiche leggende eroiche, nelle quali la sua poesia si svolgeva, non erano per lui separate o separabili dagli interessi vivi della *fede* e della realtà presente: perché anche la realtà presente, nel *fervore* delle aspirazioni e nell’*entusiasmo* dei fatti, gli appariva segnata di grandezza, di *miracolo*, di eroismo. Questo egli mostrò, in particolare, prendendo a materia di dramma la battaglia di Salamina (come anche aveva fatto Frinico) e rivestendola con la luce medesima del mito: nella tragedia *I Persiani*. [...] Seppe, per virtù propria, raggiungere e portare ad altissimo grado appunto quella facoltà che nell’Epoica è più rara e più embrionale [...]: la facoltà di cogliere fra le innumeri vicende della vita gli aspetti che più sono rivelatori del destino umano e che perciò toccano le più profonde corde del cuore e dell’intelletto. Se Omero aveva concepito il proprio poema – come abbiamo detto a suo luogo – in maniera quasi drammatica, tessendolo intorno a una *pietosa* vicenda di dolore e di morte [...], dalla quale emana o nella quale si esprime il mistero della nostra misera umanità e del Fato; Eschilo fece di questo *mistero* il centro genetico e la ragione costante delle proprie concezioni poetiche.

Pasolini non segue Rostagni sulla via del patriottismo: complice anche la miseria nera del conflitto nel territorio di Casarsa, ispirandosi ai *Persiani* non compie l’errore di enfatizzarne la componente celebrativa; si limita invece a una lettura religiosa, e forse influenzato a priori dalle parole-chiave che ho evidenziato, giunge a collimare con l’interpretazione che solo pochi anni più tardi pure Quasimodo darà di Eschilo – per mera affinità sentimentale perché nel 1944 la traduzione delle *Coefore* e le poesie del ciclo *Dalla Grecia* (sezione de *La terra impareggiabile*), non erano state nemmeno concepite. Come a Quasimodo (e più a monte al vate D’Annunzio), all’autore de *I Turcs tal Friül* interessa l’arcaicità di Eschilo; il giovane Pasolini ama il poeta del ‘mistero’ eleusino, della indecifrabilità della conoscenza: per citare Rostagni, ama il drammaturgo che interroga «le più profonde corde del cuore», e così l’Eschilo democratico e *maître à penser* viene messo sotto silenzio. Non sappiamo quali delle sette tragedie oggi integre fossero, all’epoca, a lui note; è certa la conoscenza dei soli *Persiani*, ma è sicuro che non gli importava l’elemento ideologico tanto quanto

la grande ‘alterità’ antropologica del teatro eschileo: la ritualità, le atmosfere funebri e paurose – che infatti non saranno trascurate né in *Orestide* né, specialmente, nel film-documentario girato tra il 1968 e il 1969 (*Appunti per un’Orestide africana*). Inoltre, è notevole che la biblioteca privata di Casarsa contenesse un saggio solidale con tale lettura tardo-romantica, indirettamente debitrice al pensiero di Wagner e Nietzsche: ossia *Les grands initiés* di Édouard Schuré (1889), di cui si contano due edizioni Perrin nella biblioteca personale di D’Annunzio e che nella versione italiana edita da Laterza entrò appunto anche in quella di Pasolini; la copia casarsese è datata al 1947, perciò non è possibile rintracciare nessuna precisa tangenza fra la tragedia e il misticismo eleusino del settimo capitolo, eppure l’acquisto di quel libro si rivela ugualmente indicativo di una tendenza interpretativa del giovane poeta – orientamento che a dire il vero non si estinguerà; anzi, sarà riesumato con forza e in una prospettiva molto originale in una delle opere pasoliniane oggi più lette e studiate: *Petrolio*.

4. Dopo la fuga da Casarsa successiva allo scandalo sessuale del ’49, Pasolini tornò di rado in quei luoghi dell’anima che pure tanto gli avevano dato non solo in termini creativi ma anche in esperienze di vita. Oltre che nel ’75, come feretro vegliato e salutato per l’ultima volta nella chiesa di Santa Croce, davanti alla lapide che ha ispirato i *Turcs*, vi ritornò già nell’estate del 1969, quando stava lavorando a *Medea* (1970) nelle vicine lagune di Marano e di Grado: portò l’amica Maria Callas a vedere la casa materna e i luoghi dove il suo percorso di poeta era iniziato. Il 21 settembre 2019 mi è piaciuto pensare che abbia portato quella iconica incarnazione della cultura sacrale, della irrazionalità, di quel «Passato» di cui il poeta de *La religione del mio tempo* si proclamava una «forza», finanche sul greto del Tagliamento, all’altezza di Rosa o giù di lì, ossia poco più a monte dei luoghi in cui, vestendola dei panni neri dell’eroina, le aveva fatto rimproverare agli Argonauti l’empietà di chi vive solo di computi e bilanci, il fatto di «non aver pregato Dio perché benedicesse le loro tende», di «non aver ripetuto il primo atto di Dio», di «non aver cercato il centro», di «non aver segnato il centro»: cioè i luoghi in cui aveva filmato il disorientamento di Medea – e il proprio disorientamento – di creatura «antica» perduta in un mondo sempre più irreligioso e sempre meno aperto alla vocazione poetica. Comunque sia andata, gli abiti neri degli attori-lettori coordinati da Somaglino e Fantini, la tragedia da loro portata in scena su quelle stesse piagge per le quali – si racconta – un giorno di carnevale il Pasolini scolarca dell’Academiuta andò girando con un carretto e con i suoi giovanissimi attori dai volti tinti di mosto, e le parole conclusive di un altro attore storico de *I Turcs tal Friül* (An-

gelo Battel, come Somaglino diretto da De Capitani): intervenuto a esortare il pubblico campestre a scoprire o continuare a leggere un poeta così classico (in tutti i sensi); tutto ciò mi ha fatto pensare sì a un'altra barbara sul Tagliamento quale Medea, alla sua confusione e alle sue preghiere agli dèi filmate poco più a valle (alle foci dell'Ausa), ma che forse, a scorno della battuta finale del film (nonché v. 1404 della *Medea* di Euripide), ancora più di qualcosa è possibile in questo mondo, se lo spirito della tragedia non ha finito di aleggiare nei luoghi dove diversi anni or sono un maestro compose un dramma e provò a finanziare e a istruire un coro.