

Giulia de Lange  
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

## Pasolini al cinema: una mitologia della realtà

### Abstract

A reconstruction of the relations between Pier Paolo Pasolini and cinema, considering the chronological convergence with the first approach to Greek drama, aimed at illustrating and explaining the poet-neorealist's point of view towards the new filmic medium. In particular, the ‘mythical’ definition of reality filmed in the films acts as a guiding thread of the analysis, which, starting from a re-reading of Pasolinian cinema theory, arrives at the three films on myth: *Edipo re* (1967), *Medea* (1969), *Appunti per un’Orestiade africana* (1970). These are three works that more than the whole of Pasolini’s filmography represent the director’s ideology, as well as being three adaptations that explicitly mark the passage, the same one experienced by Pasolini in those years, from literature to cinema.

### 1. *Pasolini al cinema*

Pier Paolo Pasolini esordisce come regista all’inizio degli anni Sessanta, non senza critiche – si tratta di una rottura con il “purismo” della società letteraria, e non senza anomalie – Pasolini abitando già il mondo del cinema nelle vesti di sceneggiatore. Alla ricerca di una rappresentazione quanto più immediata della realtà, pur mantenendo salda l’idea di una struttura letteraria, la trova nel nuovo mezzo e nei film. Si pensi al poemetto *Una disperata vitalità*, e alla sua scrittura poetico-cinematografica:

Come in un film di Godard: solo  
in una macchina che corre per le autostrade  
del Neocapitalismo latino – di ritorno dall’aeroporto –  
[là è rimasto Moravia, puro fra le sue valige]  
solo, «pilotando la sua Alfa Romeo»  
in un sole irriferribile in rime

non elegiache, perché celestiale  
– il più bel sole dell’anno –  
come in un film di Godard:  
sotto quel sole che si svenava immobile  
unico,  
[...]  
sono come un gatto bruciato vivo,  
[...]  
un gatto che non crepa, Belmondo  
che «al volante della sua Alfa Romeo»  
nella logica del montaggio narcisistico  
si stacca dal tempo, e v’inserisce  
Se stesso:  
in immagini che nulla hanno a che fare  
con la noia delle ore in fila...  
col lento risplendere a morte del pomeriggio...  
La morte non è  
nel non poter comunicare  
ma nel non poter più essere compresi  
[...].<sup>1</sup>

Qui è implicita la volontà di passare al cinema. Tra i primi a intuirla, Alberto Moravia. Pasolini esordisce come regista nel 1961 con *Accattone*, primo episodio del cosiddetto “cinema di borgata”. Moravia, recensendo il film scriverà che:

trasferendo sullo schermo il mondo dei suoi romanzi (...) detto trasferimento è riuscito alla perfezione; da ingenerare che i romanzi di Pasolini fossero un’inconsapevole preparazione

---

1 P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma di rosa*, Mondadori, Milano, 2015. La prima pubblicazione risale al marzo del 1964, per la rivista letteraria «Questo e altro», e la stesura del poemetto è ispirata, come suggerito sin dal primo verso, dal film del 1960 *Fino all’ultimo respiro*, scritto e diretto da Jean-Luc Godard. È uno tra i primi avvicinamenti di Pasolini al cinema, seppur “laterale”, nel momento in cui tenta di inglobare il mondo dei Film nella propria opera di autore di letteratura. Si noti, inoltre, tra queste righe il suggerimento di teorie che verranno spiegate e sistematizzate nel decennio successivo in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972: in particolare, il tema della morte, centrale nel racconto portato avanti nel poemetto, e poi nei discorsi sul cinema e il montaggio. In *Empirismo eretico* (nel saggio *Essere è naturale?*) Pasolini sostiene che solo la morte dà alla vita un senso definitivo, “O essere immortali e inespressi o esprimersi e morire” – e nel poemetto “La morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter più essere compresi”.

al cinema; cioè che la ricerca del corposo e dell'autentico per mezzo del dialetto dovesse per forza sfociare nell'abbandono della parola, sempre metaforica, per l'immagine la quale non può non essere diretta e immediata.<sup>2</sup>

Moravia è convinto che Pasolini ormai col cinema miri ad abbattere i confini della letteratura. E infatti “esordire dietro la macchina da presa significa soprattutto, per Pasolini, trasferire l'interesse per le borgate romane e il sottoproletariato dalla letteratura al cinema, e quindi dare una *forma cinematografica* a un linguaggio già *in nuce* nelle esperienze letterarie”.<sup>3</sup>

Il passare da un linguaggio all'altro, in effetti, non esclude la presenza di alcune costanti tematico-poetiche. Sono le “ossessioni” di Pasolini, intorno alle quali si forma anche il suo passare dalla scrittura alla regia. E più in generale dalla poesia alla prosa: è l'abbandono dell'espressionismo negli anni della conversione, per un'aderenza più diretta al reale. E allora la lingua della poesia si abbassa tutta al livello della prosa, agli “infiniti dialetti, gerghi, pronunce”, all’”infinita forma della vita”. E poi nel *Poeta delle ceneri*,<sup>4</sup> alla domanda “Perché sono passato dalla letteratura

---

2 A. Moravia, *Immagini al posto d'onore*, in *L'Espresso*, 1 ottobre 1961. L'attività di Moravia critico cinematografico è intensa, e sarebbero da aggiungere all'Espresso i nomi di numerose altre testate, tra cui ad esempio *Cinema nuovo* e *Nuovi argomenti*. Rispetto al commento sul film di Pasolini, Moravia scrive di “trasferimento”, termine che ben si colloca nel ragionamento su narrazione e scrittura per cui il cinema appartiene alla prima dove la letteratura è inevitabilmente scrittura. E per l'autore, l'incontro è provvidenziale: “Io sono prima di tutto un narratore, poi uno scrittore. Anzi la mia carriera è cominciata come narratore, non come scrittore. Sono diventato scrittore e sono nato narratore. Tant'è vero che mi raccontavo le storie a me stesso quando ero ragazzo. Il cinema in sostanza era narrazione. E perciò rispondeva a un enorme mio bisogno interiore. Era congeniale a ciò che io realmente ero” (in M. Monicelli, *Cinema italiano: ma cos'è questa crisi*, Laterza, 1979, p. 105).

3 G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa, *Realismo e sacralità: la trilogia della borgata di Pier Paolo Pasolini*, in *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci, Roma, 2015, cit. p. 114. Il paragrafo si inserisce nella delineazione di un contesto sul cinema della modernità, di una tensione “autorale” verso la realtà. In Pasolini, questa è sacra, sin dagli esordi con la trilogia della borgata: sia dal punto di vista delle storie dei suoi personaggi, sia nel modo di raccontarle e ancor prima di vederle. E allora la sacralità è anche tecnica al cinema, e il film permette di trasfigurare le storie dei romanzi in una dimensione mitica.

4 P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, pubblicato per la prima volta su *Nuovi argomenti* nel 1980 ma scritto a metà degli anni Sessanta, è una sorta di autobiografia-intervista in versi in cui Pasolini immagina di presentarsi a un pubblico nuovo. La domanda “Perché sono

al cinema”, Pasolini, a risposte dapprima (dis)orientate dalle “varianti dell’ossessione” aggiunge di aver capito in seguito che si trattava non solo di passare ad un’altra tecnica letteraria, ma ad un’altra lingua, più tardi la “lingua della realtà”.

È evidente che Pasolini attribuisce un’importanza non da poco al cinema e al *fare il cinema*, e più volte nel corso della sua carriera insiste sulla necessità di formalizzarne una teoria, e utopisticamente di arrivare a formularne un vero e proprio Codice. Questo succede dal ’60 al ’70, quindi relativamente presto rispetto al momento della nascita del cinema. Motivo per cui Pasolini fonda il suo discorso sulla “sorellastra”<sup>5</sup> più ‘normalizzata’: la letteratura. E ancor prima di lei, su qualcosa di più “codificato” che le permette di esistere: la lingua. E allora nel 1972 esce *Empirismo eretico*, una raccolta di saggi nel tentativo di una messa in ordine del pensiero pasoliniano in tre parti: Lingua, Letteratura, Cinema.

Nella sezione Cinema si parte dall’inizio. E si spiega la scelta del virare dalla letteratura non tanto nei termini dell’espressionismo ma dell’*espressività* dell’arte di fare i film. E se ne fa innanzitutto una questione linguistica. Il cinema è, scrive Pasolini, una lingua espressiva, e per forza di cose astratta. In ogni caso, “illecita” – almeno agli occhi dei più, nel decennio in corso all’epoca – rispetto alla lingua della letteratura.

[...] il problema, in parole molto semplici, è questo: mentre i linguaggi letterari fondano le loro invenzioni poetiche su una base istituzionale di lingua strumentale, possesso comune di tutti i parlanti, i linguaggi cinematografici sembrano non fondarsi su nulla: non hanno, come base reale, nessuna lingua comunicativa. Quindi, i linguaggi letterati si presentano subito come leciti in quanto attuazione al sommo livello civile di uno strumento (un puro e semplice strumento) che serve effettivamente per comunicare. Invece la comunicazione cinematografica sarebbe arbitraria e aberrante, senza precedenti strumentali effettivi, di cui tutti siano normalmente utenti. Insomma, gli uomini comunicano con le parole, non con le immagini: quindi un linguaggio specifico di immagini si presenterebbe come una pura e artificiale astrazione.<sup>6</sup>

---

passato dalla letteratura al cinema” è inevitabile, perché questo pubblico ideale è il pubblico americano, che conosce Pasolini solo in quanto cineasta.

5 Il termine “sorellastra” è qui impiegato come in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci Editore, Roma, 2014, in particolare nel capitolo *La letteratura e le altre arti* di E. Abignente. Il rapporto di familiarità tra le arti raccontato dal mito greco ha a lungo guidato gli studi *inter artes* fino al *Lacoonte* di Lessing (1766), quando iniziano i discorsi “letterariocentrici” e le arti diventano sorellastre.

6 P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»* in *Pasolini. Empirismo eretico*, prefazione di Guido Fink, Garzanti, Milano, 2015, cit. p. 175.

Paradossalmente, l'illecito del mezzo cinematografico conferisce al cinema una grande libertà rispetto alla letteratura, con meno codici e regole a cui ubbidire.

[...] mentre la comunicazione strumentale che è alle basi della comunicazione poetica o filosofica è già estremamente elaborata, è insomma un sistema reale e storicamente complesso e maturo – la comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale. Tanto la mimica e la realtà brutta quanto i sogni e i meccanismi della memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell'umano: comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici (i sogni avvengono al livello dell'inconscio, e così i meccanismi mnemonici; la mimica è segno di estrema elementarità civile ecc.). *Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico [...]*.<sup>7</sup>

Resta un fatto che il cinema *comunica*, possiede dei sistemi di segni, ma non sono puramente linguistici. Sono segni visivi da integrare alla lingua parlata che diventa lingua della realtà. E, tolte le parole, i soli segni visivi fanno il cinema. E al di là dello schermo c'è la vita.

È il mezzo che fa la differenza: il film permette di *tradurre* la realtà – cosa che fa a tutti gli effetti anche lo scrittore – ma permette di farlo allo stesso tempo *riproducendola*. Il cinema è non-verbale – non ha tra sé e la realtà il filtro scritto-parlato della parola – ma insieme è 'altra verbalità'. La letteratura, invece, per farsi è proprio nella parola che trova il suo primo e ultimo mezzo a disposizione. E quindi la scrittura traduce, sì, la realtà, ma non può far altro che *evocarla*, nonostante il massimo sforzo di descrizione naturalistica – sta poi al lettore, capace di fare del cinema mentale,<sup>8</sup> *vederla*. Nell'esperienza del cinema confluisce quindi la ricerca dell'immediato: Pasolini aveva cercato di liberarsi dalla "prigione" del linguaggio verbale, della lingua scritto-parlata, alla ricerca della fisicità e dell'immediatezza che ritrova nella lingua del cinema, che quindi permette un possesso del reale nel suo carattere di infinito.

E allora il cinema a cui aspira si libera dalla convenzionalità narrativa, è "antiletterario".<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Ivi, cit. p. 177.

<sup>8</sup> Qui come in I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Visibilità*. Garzanti, Milano, 1988, dove si scrive che "Questo cinema mentale è sempre in funzione in tutti noi – e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema – e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore".

<sup>9</sup> È la definizione che si dà del cinema di Pasolini in M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma, 2022. La sacralità tecnica di cui anche in *Realismo e sacra-*

## 2. Mitologia della realtà

Proprio nel periodo della conversione alla scrittura in pellicola e dell'esordio come regista è anche il primo approccio di Pasolini al dramma greco: nel 1960 Vittorio Gassman gli affida la traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo per un allestimento al Teatro greco di Siracusa. Come dichiara lo stesso Pasolini, l'esperienza segna in modo importante il suo riavvicinamento al mito greco, sul percorso che lo condurrà alla realizzazione di opere cinematografiche come *Edipo Re* (1967), *Medea* (1969) e l'incompiuta *Orestide africana* (1970).

Non è un caso, dunque, che sia proprio nel cinema – *di e per* Pasolini – il linguaggio più adatto alla rappresentazione del mito e del sacro, la lingua scritta della realtà che si possiede al di là dei codici grazie al mezzo cinematografico. E “tutto ciò che è fissato in movimento da una macchina da presa è bello: è la restituzione tecnica, e perciò poetica, della realtà”.<sup>10</sup>

E il rimando al mito è utile anche in fase teorica. In tal senso, assume una definizione che va al di là delle storie e guarda alla tecnica del cinema. Nell'*Empirismo eretico* più volte si scrive del mito per dire della realtà vera, prima degli schemi – di vita e poi narrativi – dai quali il regista vuole in ogni modo distanziarsi. Alla *logicità* Pasolini contrappone l'inconscio, la dimensione nella quale *si vede* quella realtà “mitica” da rappresentare col nuovo mezzo-cinema. E allora mito è sinonimo di inconscio e va al di là della narrazione. Ma è anche sinonimo di tecnica, perché consente, come il cinema, di riprodurre, senza ricorrere alla “traduzione” letteraria, la realtà. “Tecnica e mito entrano in rapporto. [...] E il discorso sul mito è il discorso sulla realtà, cioè sulla violenza fisica della realtà che solo il cinema, in quanto tecnica complessa, può farci conoscere”.<sup>11</sup>

---

lità si estende qui a quanto si racconta: “l'arte più tecnologica doveva servire dunque all'espressione del mito e del sacro”. La tecnica pasoliniana di per sé è “primitiva” (pp. 21-22), è il mezzo che rende la sacralità, insieme alle storie dei film in analisi nel volume, i film del mito *Edipo re* (1967), *Medea* (1969), *Appunti per un'Orestide africana* (1970).

10 P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, cit. p.191.

11 M.A. Bazzocchi, *Pasolini e il mito*, in Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa. Nella stessa direzione de *La Grecia secondo Pasolini*, il punto di vista adottato da Bazzocchi mette al centro le possibilità tecniche che il regista riconosce nel mezzo cinematografico. Nella lettura di due saggi dell'*Empirismo eretico* – «Cinema di poesia» e «Battute sul cinema» – e di alcune componenti del cinema pasoliniano – la “soggettiva libera indiretta” e la sceneggiatura – l'analisi si costruisce intorno ad alcuni termini ricorrenti in questa teoria del cinema:

Fino a qui arriva il cinema in generale, e la filmografia di Pasolini tutta sorretta da questa stessa teoria di una “forma mitica di approccio alla realtà”.<sup>12</sup> Ma gli esemplari più eloquenti sono *Edipo re*, *Medea* e gli *Appunti per un’Orestia-de africana*, dove “il mito rinasce attraverso scelte visive. E queste scelte corrispondono alla volontà di mettere in scena un’altra realtà, che si può capire se contemporaneamente si tiene presente il testo classico, anche solo per assaggi: così la storia diventa una *struttura che vuol essere altra struttura*”.<sup>13</sup> La libertà della narrazione cinematografica, poi, è di per sé “mitica”: il mito per Pasolini non è solo un genere o modo del racconto, ma una dimensione in cui incontrare il meglio della vita e della Storia. Dalle borgate romane di Accattone alla Grecia barbarica di Oreste, Edipo e Medea.

### 3. La “trilogia del mito”...

Il decennio più fecondo di Pasolini va dal 1960, con la traduzione dell’*Orestea* di Eschilo, al 1970, con l’uscita dei film *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969). È il decennio, nel 1970 escono anche gli *Appunti per un’Orestia-de africana*, della “trilogia del mito”, riscrittura di tre tragedie greche: oltre all’*Orestea* di Eschilo, l’*Edipo re* di Sofocle e la *Medea* di Euripide.

Sono le tre opere e i tre miti a cui Pasolini si è dedicato, costruendoci i tre assi tematici della sua rilettura della Grecia classica: politico, psicanalitico e antropologico.

Gli *Appunti* indagano su come la democrazia moderna possa assimilare gli elementi della società primitiva: è una sintesi che al momento della traduzione sembrava ancora proponibile,

---

“attraverso i mezzi tecnici del cinema, una modalità del visibile che viene definita l’originaria qualità ‘onirica’, ‘barbarica’, ‘irregolare’, ‘aggressiva’, ‘visionaria’. Cinque aggettivi in sequenza a cui potremmo aggiungere, senza eccessive forzature, l’aggettivo ‘mitico’, che in un certo senso li sintetizza”. La lingua di Pasolini, quella che usa per scrivere del cinema e insieme quella che riconosce nel cinema, è tutta volta all’obiettivo di dare libera espressione alla realtà – si vedano a tal proposito anche F. Cocco, *Lingua e cinema di Pasolini: idea di cinema e piano-sequenza. La libertà stilistica*, in Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa, e G. Marrone, *Traduzione e soggettività. Ancora su Pasolini e il cinema*, in Engramma.

12 Per un tracciato dei film di Pasolini sotto il segno del mito, L. Bandirali, *Tra mito e realtà. Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, in Treccani.

13 M.A. Bazzocchi, *Pasolini e il mito*.

ma che già dopo poco tempo appariva un'utopia lontana, scalzata dal potere consumistico. Nell'*Edipo re* il centro tematico si sposta al campo psichico, all'interpretazione freudiana utilizzata soprattutto per leggere la propria esperienza autobiografica e la propria diversità di artista. Infine, con *Medea* il problema della sintesi fra le culture viene universalizzato in conflitto antropologico.<sup>14</sup>

E sono tre film in cui è possibile rintracciare alcune "ossessioni" di Pasolini fatte cinema.

La prima, è quella della barbarie,<sup>15</sup> filo rosso per eccellenza a legare insieme la "trilogia del mito": *Edipo re* rappresenta il desiderio parricida e incestuoso, e Edipo passa "dalla fisicità di barbaro alla sublimazione nella poesia";<sup>16</sup> *Medea* – film e donna – è tutta barbarie, e Pasolini addirittura la vittimizza nella rappresentazione dell'aggressione colonialista; problematica ancor più al centro nel non-film-documentario *Appunti per un'Orestide africana*.

Poi, c'è l'ossessione del Terzo Mondo, in cui si collocano l'atemporalità del mito e il concetto di ciclicità, che caratterizza fortemente sia *Edipo re* che *Medea*: "la vita finisce dove comincia"<sup>17</sup> è l'ultima battuta di Edipo, la prima di Medea "dà vita al seme e rinasci con il seme".<sup>18</sup> Mentre l'*Orestide* segue ancora un'idea lineare del tempo, verso l'utopia.

E poi, l'ossessione del cinema onirico: i momenti del sogno nei film sul mito sono i più pregni di significato: negli *Appunti* le Erinni trasformate in Eumenidi diventano dee del Sogno; la parte mitica dell'*Edipo re* nelle intenzioni di Pasolini doveva configurarsi come un sogno o una visione del padre nel prologo; e così nella sceneggiatura della *Medea*, dove il momento della visione gioca un ruolo ben (più) consistente.

---

14 M. Fusillo, *Una Grecia barbarica*, cit. pp. 31-32. Per il discorso di Fusillo sulla riscrittura del mito si veda anche *L'immaginario polimorfico. Fra letteratura, teatro e cinema*, Pellegrini Editore, Cosenza 2019, dove, per i due film "finiti" della trilogia del mito pasoliniana, il focus sin dai titoli è sugli stessi assi tematici: *Sognare il mito. La barbarie di Medea sullo schermo; Fantasmi freudiani. Edipo re sullo schermo*.

15 Pasolini stesso enuncia con passione la propria poetica barbarica: "La parola barbarie – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più", in P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, Editori Riuniti, Roma, 1983.

16 M. Fusillo, *Una Grecia barbarica*, Cit. P.25.

17 P.P. Pasolini, *Edipo re*, 1967.

18 P.P. Pasolini, *Medea*, 1969.

### 3.1. ...tra parola e immagine

Il cinema così come lo intende Pasolini è la forma più adatta per riscrivere la tragedia greca che, a differenza delle trasposizioni teatrali, fa dei film “prevalentemente visivi e assolutamente antiletterari”.

In tal senso, in questi film c'è da distinguere le parti liberamente inventate sulla falsariga del mito e le parti che seguono invece il dramma greco – le loro “visività” e “antiletterarietà” non sono delle costanti:

la poetica del silenzio sacrale, del gesto e del rito, domina infatti soprattutto nelle prime, mentre nelle seconde prende uno spazio maggiore la parola, anche se spesso è una parola più emotiva che referenziale, e anche se il dialogo dei testi originali viene ampiamente tagliato, sostituito spesso dall'immagine e dall'azione muta.<sup>19</sup>

Certo in tale distinzione fra raffigurazione del mito e rappresentazione del dramma, essendo la poetica pasoliniana “barbarica”, domina la prima, soprattutto nel non-linguaggio del cinema.

E allora nel farsi dei film della “trilogia del mito” il regista tende a usare meno parole possibile. Questo permette di intravedere e individuare un percorso che li porta dalla letteratura al cinema, non solo in quanto *adattamenti*, ma in quanto tappe del percorso stesso.

Come scrive Pasolini nel suo *Empirismo eretico*, un filo rosso che permette di legare la lingua della letteratura al cinema come lingua scritta della realtà è

---

19 M. Fusillo, *Una Grecia barbarica*, cit. p. 31. La compresenza della razionalità della parola con il mutismo “barbarico” dell'immagine si colloca, nell'opera di Pasolini non solo cinematografica, in un'ampia rilettura del presente. In tal senso, E. FABBRO (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Forum Udine 2004, raccoglie in volume gli atti di un convegno con premessa: nell'opera di Pier Paolo Pasolini, così varia e magmatica, il mito greco torna come una costante profondamente radicata, o come una “ossessione”, per usare un suo termine chiave. Nei diversi linguaggi da lui sperimentati – poesia, teatro, cinema – Pasolini continuò a rivisitare il mondo e il racconto mitico sempre ricercando, sia pur in modo provocatorio e mai sistematico, modelli di lettura del presente. Da una parte, il robusto nucleo ideologico-politico della tragedia attica, scandita dalla razionalità e dalla parola. Dall'altra, la Grecia arcaica, prerazionale e “barbarica”, come figurazione di un mondo contadino scomparso e amato, ancora pervaso del senso del sacro, che si esprime mediante i linguaggi non verbali del rito, del gesto, della musica e della danza. Ma sempre senza spazio per evocazioni autoconsolatorie di felicità remote: il mito antico fornisce una trama buia e scabra in cui proiettare i miti, altrettanto feroci, del presente.

la sceneggiatura.<sup>20</sup> Nel caso dei film in questione, i film sul mito antico che, paradossalmente, sono i più moderni e avanguardistici di Pasolini, le loro sceneggiature sono ridotte all'essenziale. Sempre paradossalmente, tale riduzione cinematografica non significa affatto semplificare il rapporto con la fonte letteraria; è il contrario, e la difficoltà sta nel momento del film: l'intertestualità è, infatti, triplice, ed è tra la tragedia greca, la sceneggiatura di per sé abbastanza fedele e letteraria e il film ricco invece di innovazioni personali.<sup>21</sup>

E allora si va da un cinema intriso di letteratura al cinema e basta. Si va dagli *Appunti per un'Orestiade africana* e – passando dall'*Edipo re* – si arriva alla *Medea*.

---

20 Il discorso di P.P. Pasolini, La sceneggiatura come “struttura che vuole essere altra struttura”, in *Empirismo eretico* è complesso: la sceneggiatura essendo un particolare tipo di scrittura che allude sempre a qualcos'altro, al film da farsi. “La caratteristica principale del ‘segno’ della tecnica della sceneggiatura, è quella di alludere al significato attraverso due strade diverse, concomitanti e riconfluenti. Ossia: il segno della sceneggiatura allude al significato secondo la strada normale di tutte le lingue scritte e specialmente dei gerghi letterari, ma, nel tempo stesso, esso allude a quel medesimo significato, rimandando il destinatario a un altro segno, quello del film da farsi. Ogni volta il nostro cervello, di fronte a un segno della sceneggiatura, percorre contemporaneamente queste due strade – una rapida e normale, e una seconda lunga e speciale – per coglierne il significato”. (*Empirismo eretico*, Garzanti, nuova ed. 2015 cit. p. 199).

21 M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, p. 90. Il manuale di Fusillo è centrale nell'analisi del passaggio dall'opera di partenza alla sceneggiatura (anche se forse, visti i numerosi rimaneggiamenti volta a volta effettuati sarebbe meglio usare il plurale e dire di sceneggiature) al film, e l'affronta ogni volta sottolineandone similarità e differenze, spesso associando con Pasolini queste ultime alle potenzialità del cinema che si verificano solo “film facendo” e quindi a priori meno considerate. Quasi mai il regista segue ciò che scrive in sceneggiatura mentre gira, e allora la sceneggiatura diventa come una storia a sua volta da adattare per il cinema. Garzanti ha pubblicato negli anni vari testi che raccolgono le sceneggiature dei film pasoliniani: in particolare, per il discorso che si sta portando avanti è interessante la lettura di *Edipo re* e *Medea* in *Pasolini. Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*, Garzanti, Milano 1992. Qui, oltre a riportare le sceneggiature dei due film “finiti” della trilogia del mito, sono raccolti dei testi che inquadrano le storie di Edipo e di Medea ancora per iscritto. Per il primo, il saggio di Pasolini che avrebbe potuto benissimo far parte dell'*Empirismo eretico* quanto a forma e modo del ragionamento: *Perché quella di Edipo è una storia*. Per la seconda, invece, la scelta particolare di separare trattamento – *Visioni della Medea (trattamento)* – e dialoghi – *I dialoghi definitivi di «Medea»* –, in una fase immediatamente precedente a quella che poi è la sceneggiatura del film.

Gli *Appunti per un'Orestide africana* non sono né un documentario né un film, ma una serie di appunti per un film – un prodotto ancora, in generale in Pasolini, e rispetto all'*Edipo re* e alla *Medea*, più vicino alla letteratura – o comunque al teatro – che non al cinema.

Sono appunti per immagini, fondamentali in “questa specie di racconto”.<sup>22</sup> E il regista li riempie di idee sul film da farsi e di ideologie sul tema – quindi, sulla possibilità per la democrazia moderna di assimilare gli elementi della società primitiva, di trasformare le Erinni in Eumenidi. Sono appunti di uno scrittore che vuole fare un film sull'*Oresteia* di Eschilo da lui tradotta in versi nell'*Orestide*, e insieme appunti di un consapevole regista, con le idee chiare sul cinema. In loro domina assolutamente l'uso della parola, dapprima scritta nella traduzione, ora letta in voce-off da Pasolini che intanto spiega anche la parte filmica del racconto, e che accompagna il tutto con immagini insieme “da cinema” e di repertorio, dando allo spettatore l'idea del film. L'*Orestide* è il primo approccio di Pasolini al dramma greco ma gli *Appunti per un'Orestide africana* evidentemente, non sono il suo primo “film”.

Nell'*Edipo re*, se si realizza la tentazione autobiografica di Pasolini, anche quella di fare un film muto trova il suo esaudirsi. È un film fatto di parole e immagini grazie all'uso delle didascalie. Sullo schermo immagine e parola vanno insieme, mai separate, e la coesistenza fa *significare* ancora di più il racconto del film. L'idea retorica e romantica del cinema come pura immagine, e quindi del cinema muto, riduce tale *significare* e toglie valore alla parola.

Capisco l'incanto dell'idea retorica del cinema come pura immagine. Anzi, addirittura io stesso faccio del cinema muto, con indescrivibile piacere. Ma fare del cinema muto non è che una restrizione metrica, come per esempio, in poesia, la terza rima, che riduce infinitamente la possibilità di parlare il parlabile, crescendo smisuratamente la possibilità di parlare l'imparlabile.<sup>23</sup>

---

22 P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, 1970.

23 P.P. Pasolini, *Il cinema e la lingua orale* in *Empirismo eretico*, cit. p. 282. Qui è evidente una critica al concetto di cinema come immagine e quindi come rappresentazione “normale” della realtà. Il saggio si apre con la frase “L'immagine e la parola, nel cinema, sono una cosa sola: un topos”, e si colloca in piena coerenza con la separazione pasoliniana tra cinema di poesia e cinema di prosa, tra Film e Cinema, dove i primi riproducono la realtà sfruttando il nuovo mezzo, e gli altri la “inseguono” affannosamente. Il cinema di prosa è quello di cui si parla quando si dice del Naturalismo nei film, e si torna al saggio *Perché quella di Edipo è una storia* (Garzanti 1992, p. 315) che si apre con un dialogo tra Pasolini e Moravia: “Il

Nell'*Edipo re* certe scene non solo si vedono, ma si leggono in alcune inquadrature ad intertitolo: “fuoriuscendo dalla comunicazione consueta, si interrompe la colonna visiva per aggiungere un’informazione supplementare che spesso non sarebbe potuta scaturire dall’azione drammatica”.<sup>24</sup> Si tratta di un procedimento che proviene, appunto, dal muto, dove aveva una più ovvia funzione suppletiva, ma amato dall’avanguardia e dalla *nouvelle vague* francese, soprattutto da Godard – spesso citato da Pasolini come regista per eccellenza. In questo film (solo) lo si usa più volte, ma, lungi dal restringere la metrica, per formalizzare i pensieri dei personaggi volta a volta inquadrati prima o dopo, coerentemente con la natura psicanalitica della narrazione pasoliniana su Edipo.

Gli *Appunti per un’Orestide africana* e l'*Edipo re* si costruiscono, dunque, entrambi sulla coesistenza stretta di parole e immagini: i brani – rispettivamente letti e trascritti – provengono direttamente dal testo mitico, dalla traduzione pasoliniana dell'*Oresteia* di Eschilo e dall'*Edipo re* di Sofocle. La differenza è il contesto in cui si inseriscono: se negli *Appunti* è la traduzione, nell'*Edipo re*, invece, è proprio il film. E allora si è più vicini al cinema.

Ciò significa che la parola dell'*Edipo re*, a differenza di quella degli *Appunti*, dà per scontata l’immagine: alla sola “lettura” del film, non risulta chiara la dinamica del racconto. Certo, anche nel caso del non-film-documentario, pur riuscendo a capire la storia tramite la sola parola, ci si perde parte dell’esperienza se si escludono totalmente le immagini. Con *Medea* si tocca l’apice. Nel film della “sfiducia nel logos”,<sup>25</sup> le parole assolutamente

---

cinema sarebbe dunque naturalistico. Io oso infatti dire: Se attraverso il linguaggio cinematografico io voglio esprimere un facchino, prendo un facchino vero e lo riproduco: corpo e voce. Allora Moravia ride: Ecco, il cinema è naturalistico, come vedi. È naturalistico, è naturalistico. Ma il cinema è immagine. E solo rappresentando un facchino muto (con eleganza) tu puoi fare del cinema in qualche modo non naturalistico. Niente affatto, dico io, il cinema è “semiologicamente” una tecnica audiovisiva. Quindi facchino in carne ossa e voce. Ah, ah, il neorealismo! fa Moravia. Sì, io, facendo del cinema – non un mio film – facendo del cinema, se devo esprimere un facchino lo esprimo prendendo un facchino vero, con la sua faccia, la sua carne e la lingua con cui lui si esprime”.

24 M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit. p. 46.

25 Ivi, p. 107. L’espressione riassume il cuore della rilettura pasoliniana della *Medea*. La barbarie tanto amata dal regista non può rendersi con la parola. È tutta immagine. E così la storia. Si vedano, in tal senso, studi che si sono concentrati proprio sulla concezione che Pasolini ha di questo suo film: R. Chiesi, *Medea e il ritorno del sole. Dalle pagine di “Visioni*

non sono sufficienti al racconto della storia, che c'è, ma non si legge. La barbarie deve essere vista, e quindi fatta di immagini. Questo anche nel momento più parlato del film, cioè il prologo sull'educazione di Giasone da parte del Centauro (che farebbe parlare più che di un film che si legge, di un film che viene letto da una voce-off come negli *Appunti*): col suo intento di posizionare i personaggi, e gli spettatori, nel plot narrativo, è la parte che più potrebbe corrispondere al racconto di una storia. Ciononostante, non rende il suo senso senza immagine: non si vedrebbero né il Centauro trasformato in umano né Giasone che cresce. E poi l'argomento di primaria importanza: con l'abuso della parola, Medea e il suo mondo perderebbero ogni peculiarità di miticità primitiva.

Ecco che il discorso del rapporto tra letteratura e cinema si fonda su parola e immagine. E ritorna la differenza tra raffigurazione del mito e rappresentazione del dramma, nell'affermare che per rendere *Edipo re* e *Medea* dei racconti (letterari) servirebbe, sempre più, aggiungere delle parole descrittive e esplicative, cioè tornare alla forma originaria di tragedie di Sofocle e Euripide. Oppure, come nel caso degli *Appunti*, lasciare la narrazione alla "verbosità e alla letterarietà del teatro":<sup>26</sup> degli *Appunti per un'Orestide africana* Pasolini non fa nessun film, ma inventa un continuo alla storia di Oreste nel dramma *Pilade; Edipo re*, e la storia di Edipo raccontata nell'omonima tragedia di Sofocle, continuano invece nello stesso film sempre da un'opera sofoclea, l'*Edipo a Colono*; la *Medea* non continua, finisce nel film.

### 3.2. ... tra vedere e non vedere

Il complesso rapporto intertestuale che i film di Pasolini costruiscono coi modelli antichi si evince anche, e soprattutto, dai film stessi – specificamente, da quello che fanno vedere o meno: la più caratteristica peculiarità del cinema è la sua possibilità, insieme, di *cadrer* (inquadrare) e *catcher* (nascondere). Questi

---

della *Medea*" al film, in Studi pasoliniani, 2, pp. 1-15, 2008, per una ricostruzione dell'itinerario del poeta-regista; RIGOLA G., *La visione di Medea. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas*, in Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità, sulla centralità del concetto di "visione" sin dalla teoria di Pasolini sulla sua Medea, tanto che il titolo provvisorio del film era proprio *Le visioni di Medea*.

26 M. Fusillo, *Una Grecia barbarica*, p. 22.

due termini baziniani sono di prima natura nel linguaggio filmico, e si fondano sull'unità di prima articolazione del cinema: l'inquadratura.<sup>27</sup>

Pasolini era ben informato sulla ricerca del cinema francese, e infatti sfrutta non poco la differenza tra i due termini appena delineati. E va oltre, ma sempre nella lingua del cinema.

Negli *Appunti per un'Orestide africana*, le tragedie della trilogia di Eschilo che si vedono sono le ultime due: le *Coefore* e le *Eumenidi*. Tuttavia, la trama dell'ideale film pasoliniano racconta dall'assassinio di Agamennone per mano di sua moglie Clitennestra fino alla trasformazione delle Furie. Infatti, la prima tragedia eschilea, l'*Agamennone*, fa parte della narrazione, ma non si vede. Pasolini la rende una visione di Cassandra, la schiava che il re ha portato con sé da Troia: questa parte del racconto è nascosta, confinata nel fuori campo, al massimo si intravede con "la visione dell'assassinio che si compie al di là del muro"<sup>28</sup> – si pensi a quanto il racconto "visionario" significhi anche per la doppia sezione sulla vendetta di Medea. Ancora prima della morte di Agamennone, il film non racconta – se non sempre tramite il delirio di Cassandra – la sua colpa, e quindi neanche il motivo scatenante per cui la furiosa Clitennestra lo uccide al suo ritorno da Troia – dalla spiegazione che Pasolini fa in voce-off negli *Appunti*, il delitto della regina sembra passionale, derivante dal suo amore per Egisto. Tutto questo comporta una seria conseguenza: si perde l'empatia con Clitennestra, personaggio portatore di cultura arcaica e matriarcale, che invece nella traduzione dell'*Oresteia* Pasolini evidenzia con grande trasporto.<sup>29</sup>

Anche nell'*Edipo re* e nella *Medea* il regista applica, già in fase di sceneggiatura, una serie di tagli e di cambi rispetto alle tragedie da cui attinge per i suoi

---

27 A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf, Paris, 1985. A differenza del quadro pittorico, l'inquadratura cinematografica (in francese sono omonimi: *cadre*) permette soprattutto di non mostrare: e allora l'elemento determinante del film diventa ciò che non si vede – il fuoricampo. Su questo argomento, G. Rondolino e D. Tomas, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET Università, Terza edizione, Torino 2018. In un paragrafo intitolato *La cornice e i suoi spazi*, si dedica al fuoricampo un'ampia analisi, sia teorico-definitoria sia pratica, con l'esempio di alcuni film in cui il fuoricampo è indispensabile al racconto.

28 P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*.

29 M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*. Nell'analisi dei passaggi dall'opera letteraria al cinema di cui sopra, è importante la lettura della traduzione dell'*Oresteia*, dove già si intravedono i nodi da eventualmente svilupparsi nel film. Sulla rilettura pasoliniana, anche M. Demata, *Tra Eschilo e PPP: incroci intorno all'"Oresteia"*, in Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa.

film.<sup>30</sup> Lo scopo è sempre quello di creare dei rapporti di empatia coi protagonisti delle opere: le modifiche apportate all'*Oresteia* di Eschilo fanno sì che lo spettatore si identifichi con Oreste – anche se Pasolini si rivedeva di più in Pilade; nell'*Edipo re* l'identificazione è con lo stesso Edipo, ecco il perché del racconto “disordinato” e dell'attenzione nei confronti dell'antefatto; nella *Medea* è proprio con lei, la barbara, e infatti il film è praticamente una sua soggettiva.

Essendo quest'ultimo il prodotto cinematografico in assoluto della trilogia, ovviamente la dialettica *cadrer/cacher* ritorna in molte scene del film, in particolar modo nei momenti delle “barbarie”: ad esempio, l'uccisione del fratello Apsirto è in fuori campo interno, mentre quella dei due figli alla fine della sua vendetta è in sineddoche con il coltello. Ma l'elemento più caratteristico della *Medea* è l'uso, sempre riservato alla visione della protagonista, dell'inquadratura soggettiva – tecnica presente anche nell'*Edipo re* nella sua funzione identificatoria ed empatica. E poi, volendo, gli *Appunti* sono una soggettiva di Pasolini.

E allora cosa si racconta e cosa no, cosa si vede e cosa no, sono sempre una (non) messa in scena della volontà di Pasolini di creare un legame empatico con questi tre personaggi mitici, anche nei momenti peggiori di ognuno – che in un certo senso fanno la loro miticità –, il matricidio nel caso di Oreste, parricidio e incesto nel caso di Edipo, tutto nel caso di Medea.

Nonostante non tutto si vede, nei film della trilogia del mito tutto risulta chiaro sin dall'inizio: negli *Appunti per un'Orestide africana* perché Pasolini spiega tutta la trama del suo racconto in voce-off;<sup>31</sup> nell'*Edipo re* e nella *Medea* perché il filmico si piega alle necessità narrative. Entrambi i film, infatti, sfruttano le tecniche di espansione analettica e prolettica – gli *Appunti* espandendosi nel dramma *Pilade*.<sup>32</sup> Nell'*Edipo re* si rappresenta, così, per intero tutto l'antefatto del parricidio e dell'incesto,<sup>33</sup> mentre nella *Medea* si racconta,

---

30 Per l'*Edipo re*, S. Martín Gutiérrez, *Pasolini sceneggiatore. Il processo di scrittura dell'Edipo re*, Finzioni, n. 3, pp. 90-106, vol. 2 – 2022.

31 Per la struttura del non-film documentario sull'*Oresteia* si veda DE SANTI G., *Appunti per un'Orestide africana*, in *Cineforum*, n. 222, 1983 (poi in *Mito e storia. L'Africa di PPP in “Appunti per un'Orestide africana” (1968-‘69)*, in Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa).

32 Tale operazione è tipica del linguaggio cinematografico, “più vicino alla totalità romanzesca che alla selezione drammatica” (M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini* p.113).

33 Anche nell'ottica pasoliniana che si estende al complesso di Laio. Si legga su questo argomento e sul complesso di Giocasta G. Devereux, *Why Oedipus Killed Laius? A*

tramite l'educazione di Giasone, la preistoria del mito. L'espansione nel caso del film sofocleo è anche prolettica, e mette in scena, nell'epilogo, l'*Edipo a Colono* tramite una sequenza a episodi – la stessa tecnica Pasolini la usa per il prologo della *Medea*.

In più, i film sottolineano varie sfumature delle opposizioni “ossessive” in Pasolini, cioè a dire il materno-paterno e il maschile-femminile. È interessante che negli *Appunti per un'Orestide africana* nessuna delle due sia davvero importante, lo scopo essendo quello di rappresentare l'assimilazione di entrambe da parte del nuovo mondo moderno; e poi, mentre l'*Edipo re* sicuramente racconta la prima, l'opposizione materno-paterno – e lo fa già dal prologo, opponendo la musica “naturale” materna al tema “culturale” paterno<sup>34</sup> –, la *Medea* è tutta maschile-femminile, pur riconoscendosi nella cultura-natura il rapporto tra lei e Giasone – si pensi al momento della vendetta ideata con le donne, dove Medea si rivolge così alla nutrice: “Tu mi ami, e per di più sei donna”.<sup>35</sup> Numerose altre scene e sequenze si vedono simili, soprattutto nei film giunti a fine lavorazione. E, ancor prima, simili tecniche di linguaggio filmico adottate da Pasolini.

In stretta correlazione con la volontà di creare empatia, è l'uso del primo piano (quasi ejzenstejniano),<sup>36</sup> che consente di essere vicinissimi al personaggio e di vederne ogni emozione. In questo senso, anche l'uso dello sguardo in macchina mette in contatto personaggio e spettatore: questi guarda nella stessa direzione dell'obiettivo e intanto viene guardato dal personaggio. Questa è la tecnica di Pasolini nelle scene di passione, in tutte: tra Laio e Giocasta, Edipo e Giocasta, tra

---

note on the complementary Oedipus complex in Greek drama, in *International Journal of Psychoanalysis*, n.34, pp. 132-141, 1953

34 Un'attenzione particolare, più filologica che cinematografica – si legge nell'introduzione: “Le regard porté ici sur l'Edipo re n'est pas celui d'un spécialiste du cinéma ni, à plus forte raison, de Pasolini. C'est celui d'un philologue, qui cherche ses repères dans le film” –, al racconto dell'*Edipo re* di Pasolini è in BOHLER O., a cura di, *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*, Institut de l'Image, Aix en Provence, 1998, p. 11-23.

35 P.P. Pasolini, *Medea*. Questa battuta aiuta a capire lo spirito del film. Si veda in tal senso anche RYAN C.M., *Salvaging the Sacred: Female Subjectivity in Pasolini's Medea*, *Italica* 76, no. 2, pp. 193-204, 1999.

36 Qui il riferimento è all'effetto Kulešov. Poco dopo la rivoluzione russa del 1917, Kulešov dirige una scuola di cinema tra i cui allievi i cineasti Pudovkin e Ejzenštejn. L'effetto Kulešov è un fenomeno per cui l'inquadratura trasmette una sensazione data allo spettatore sulla base delle inquadrature precedenti e successive. A dimostrazione della grande importanza del montaggio al cinema, condivisa da Pasolini.

Giasone e Medea. Il personaggio si allontana alla vista, invece, nel caso dei campi lunghi o lunghissimi, che rappresentano il mondo mitico che domina sul personaggio stesso. L'ambiente la fa da padrone.<sup>37</sup> I due film si incontrano anche in altri modi: tramite l'uso, ad esempio, dell'inversione dei punti di vista – si pensi ai momenti madre-figlio nell'*Edipo re* e ai dialoghi a due nella *Medea*; della messa in scena del silenzio assoluto che regna sia nel mondo mitico di Edipo sia in Colchide; del vedere scene d'amore nei momenti finali, quando le barbarie sono ormai, in un modo o in un altro, venute fuori; e poi, delle urla nei momenti più pregnanti del parricidio e del figlicidio. In tal senso, la sequenza del parricidio dell'*Edipo re* è connessa a quella del figlicidio della *Medea* anche dall'andamento rituale che mostrano le uccisioni a catena: il parricidio, così, sembra evocare un rito come il fratricidio e il figlicidio di Medea barbarica.

A livello intersequenziale, poi, è molto frequente l'uso del montaggio alternato, con l'intento di rappresentare i racconti come separati tra loro, di film in film per un motivo diverso: nell'*Edipo re*, si rende così più ansiogena la fase della rivelazione finale; mentre nella *Medea* si esplicita la distanza tra il mondo di lei – azioni comprese – e il mondo di Giasone – parole comprese.

Un'ultima tecnica è quella del montaggio audio-visivo: in particolare, nelle sequenze con un pianto o un lamento la cui fonte non è mostrata nell'immagine, che hanno la funzione di suggerire o ricordare allo spettatore lo spirito di quella scena/sequenza. Nella *Medea*, Pasolini usa così anche la tecnica della sovrimpressioni, nei momenti della visione della vendetta.

Scene/sequenze simili si raccontano pure a livello tematico e si incontrano in tutti e tre i film. Si pensi al momento degli *Appunti per un'Orestiade africana* in cui Cassandra (la 'straniera') durante la sua visione è in dialogo col capo coro, e a quanto sia del tutto assimilabile alla sequenza del dialogo tra Medea, la 'straniera' per eccellenza, e Creonte che la manda in esilio. Oppure si pensi alla sequenza dell'*Edipo re* col profeta Tiresia, dove Edipo scopre la sua colpa ("Chi mi ha messo al mondo?").<sup>38</sup> La similitudine è con quella del doppio Centauro nella *Medea*, dove Giasone "scopre" di amare Medea e di avere la colpa di non averla capita ("Io amo Medea?").<sup>39</sup>

---

37 Un'analisi su questo è in P. Lago, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re Teorema Porcile Medea*, Mimesis, Milano-Udine, 2020.

38 P.P. Pasolini, *Edipo re*.

39 P.P. Pasolini, *Medea*.

Tra l'altro, questi sono gli unici momenti in cui Edipo e Giasone si possono assomigliare, nella loro inconsapevolezza di essere i veri colpevoli. E ciò crea un altro filo rosso tra i due film "finiti": il sentimento di pietà dei carnefici nei momenti della condanna. Alla fine di entrambi i film, si mostrano le condanne a morte per Edipo e all'esilio per Medea, e si sente dire: dal servo salvatore di Edipo, che lo risparmiò "Per pietà";<sup>40</sup> e da Creonte che concede un giorno a Medea perché il suo non è il volere "spietato di un tiranno".<sup>41</sup>

Resta il legame più importante tra i tre film della trilogia mitica pasoliniana: il loro raccontare le storie dei colpevoli. E allora assumono importanza anche i testimoni delle colpe: negli *Appunti*, solo Cassandra ne vede una, ma tramite visione, e il vero matricidio compiuto da Oreste non si vede; in Edipo è profetizzata, ma poi si scopre essersi realmente verificata con la testimonianza del servo superstite; Medea compie il suo delitto senza testimoni, ma lei stessa si palesa colpevole dando fuoco a tutto, e lo dice. Tutto questo, oltre a ricollegare il discorso alla questione dell'empatia, del mostrare e del nascondere, dimostra anche che più il racconto costruito da Pasolini si avvicina al cinema, più si fa Film, più c'è realtà.

### 3.3. ...tra letteratura e cinema

Spesso avviene, nel caso degli adattamenti, che lo spettatore "sappia già", che conosca la storia raccontata nel film prima ancora di vederlo. Per alcune narrazioni, questo sapere comporta delle conseguenze sia nel lavoro del regista sia nell'esperienza del pubblico. E nel rapporto tra personaggio e spettatore: nel caso in cui quest'ultimo "sa già", vede il personaggio muoversi nel film ma senza condividere con lui il momento della storia. Questo succede anche in Pasolini, i film della "trilogia del mito", come si è visto, sfruttando al massimo le potenzialità del cinema. E, oltre alla dialettica *cadrer/cacher*, un altro strumento a disposizione del neoregista per i suoi film è quello di lavorare nei termini della focalizzazione.<sup>42</sup> Cioè a dire, di decidere, tra lo spettatore e il per-

---

40 P.P. Pasolini, *Edipo re*.

41 P.P. Pasolini, *Medea*.

42 Su questo argomento, ancora G. Rondolino e D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. In particolare, il capitolo su Sceneggiatura e racconto, dove si trova il paragrafo Vedere e sapere, sulla focalizzazione. Si citano da Todorov a Genette a

sonaggio, di farne sapere di più all'uno o all'altro. Volendo, anche ingenerando il meccanismo della *suspense*, che fa leva, tra l'altro, sul rapporto di tensione e di empatia tra le due parti dell'esperienza filmica tanto caro a Pasolini: la *suspense*, infatti, può essere 'diretta', se lo spettatore è all'oscuro di qualsiasi informazione e quindi preda di ansia totale, o 'condivisa', se spettatore e personaggio possiedono le stesse informazioni. È un meccanismo in entrambi i sensi attivo nei film di Pasolini, per cui è possibile distinguere l'esperienza dello spettatore che li vede già conoscendo il mito – che “sa già” – da quella dello spettatore che vede “solo” le versioni riscritte dal neoregista, certamente più tensiva eppure forse meno empatica.

Nonostante, si è visto, la tendenza è quella di mettere tutto in chiaro sin dall'inizio, ci sono sequenze dei film sul mito in cui la posizione narrativa dello spettatore gioca un ruolo di primo piano. Forse gli *Appunti* sono il caso in cui il sapere dello spettatore può aiutare a recuperare quell'empatia perduta nei confronti di Clitennestra o di Cassandra, ma nell'*Edipo re* e nella *Medea* i momenti più importanti sono quelli della scoperta delle colpe, già commesse o ancora da commettere. Colpe generate da storie che vengono raccontate man mano. Lo spettatore che non conosce il mito, per esempio, segue la storia (della colpa) di Edipo con molto più trasporto empatico nei confronti di questo personaggio, e scopre insieme a lui la verità sulla sua vita. In *Medea*, d'altra parte, la posizione narrativa è alla base di certe costruzioni filmiche, una tra tutte quella che fa la sequenza della visione sulla vendetta: mentre chi conosce il mito ora conosce anche tutti i nodi del dramma, lo spettatore di Pasolini non sa ancora nulla dei motivi della vendetta né le intenzioni di Medea. È tutto nuovo e si arriva insieme a lei al famoso grido finale dove niente è più possibile, ormai.

Ma da un altro punto di vista, saperne di più del film a volte aiuta a capirne meglio certe parti. Innanzitutto, quelle delle barbarie che si raccontano: lo spettatore informato contestualizza gli atti di violenza di Oreste, Edipo e Medea in una storia molto più grande, ed è così che li “vede”. E poi, la distinzione sapere/vedere – tra l'altro meccanismo dialettico alla base dell'*Edipo re* – comporta delle conseguenze anche sulle questioni della compresenza tra parole e immagini e del non-vedere tutto nei film della “trilogia del mito”. In tal senso,

---

Alfred Hitchcock. Con anche una differenza su punto di vista e punto di ascolto, il discorso sottolinea la capitale importanza nel racconto (cinematografico) di regolare o rapporti di sapere tra narratore/istanza narrante-macchina da presa, personaggio e lettore/spettatore.

lo spettatore che conosce il mito è capace di contestualizzare anche quelle poche parole scritte nell'*Edipo re*, per esempio: collabora dunque con il Pasolini-autore-traduttore ma certo non asseconda la volontà del Pasolini-regista di far vedere soltanto certi momenti delle storie narrate, e soltanto in certi modi.

Tale una questione si lega al discorso di Pasolini sulla libertà dello spettatore rispetto a quella del regista.<sup>43</sup> Per non limitare nessuna delle due l'ideale sarebbe quello sia di leggerle sia di vederle, le storie della trilogia del mito pasoliniana. E allora rendersi conto che più spesso di quanto non si creda letteratura e cinema si fanno insieme.

---

43 È il saggio *Il cinema impopolare* dell'*Empirismo eretico* – prima pubblicazione su «Nuovi argomenti».

## Bibliografia

- Abignente, Elisabetta. 2014. "La letteratura e le altre arti." In *Letterature comparate*, a cura di Francesco De Cristofaro, pp. 167-172. Roma: Carocci Editore.
- Bandirali, Luca. 2022. "Tra mito e realtà. Il cinema di Pier Paolo Pasolini." *Treccani*. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Pasolini/5\\_Bandirali.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Pasolini/5_Bandirali.html)
- Bazin, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf.
- Bazzocchi, Marco A. 2015. "Pasolini e il mito." *Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa*. <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/pasolini-e-il-mito-di-marco-a-bazzocchi/>
- Bohler Olivier (ed.). 1998. *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*. Aix en Provence: Institut de l'Image.
- Calvino, Italo. 1988. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Visibilità*. Milano: Garzanti.
- Carluccio, Giulia, Malavasi, Luca, and Villa, Federica. 2015. "Realismo e sacralità: la trilogia della borgata di Pier Paolo Pasolini." in *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di Giulia Carluccio, Luca Malavasi, and Federica Villa, p. 114. Roma: Carocci Editore.
- Chiesi, Roberto. 2008. "Medea e il ritorno del sole. Dalle pagine di "Visioni della Medea" al film." *Studi pasoliniani*, no. 2: 1-15.
- Cocco, Franco. 2013. "Lingua e cinema di Pasolini: idea di cinema e piano-sequenza. La libertà stilistica." *Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa*. <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/lingua-e-cinema-di-pasolini-di-franco-cocco/>
- De Santi, Gualtiero. 1983. "Appunti per un'Orestide africana." *Cineforum*, no. 222, pp. 69-73 (poi in "Mito e storia. L'Africa di PPP in "Appunti per un'Orestide africana" (1968-'69)." *Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa*. <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/altre-geografie/mito-e-storia-lafrica-di-ppp-in-appunti-per-unorestide-africana-1968-69/>).

Demata, Marino. 2016. "Tra Eschilo e PPP: incroci intorno all'“Oresteia”". *Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa*. <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/tra-eschilo-e-ppp-incroci-intorno-alloresteia-di-marino-demata/>

Devereux, Georges. 1953. "Why Oedipus Killed Laius? A note on the complementary Oedipus complex in Greek drama." *International Journal of Psychoanalysis*, no. 34. 132–141.

Fabbro, Elena (ed.). 2004. *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Forum Udine.

Lago, Paolo. 2020. *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re Teorema Porcile Medea*. Milano, Udine: Mimesis.

Monicelli, Mino. 1979. *Cinema italiano: ma cos'è questa crisi?* Bari: Laterza.

Moravia, Alberto. 1961. "Immagini al posto d'onore." *L'Espresso*, 1 ottobre.

Pasolini, Pier Paolo. 1972. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti. (Poi in *Empirismo eretico*, prefazione di Guido Fink, Garzanti, Milano, 2015).

Pasolini, Pier Paolo. 1983. *Il sogno del centauro*. Roma: Editori Riuniti.

Pasolini, Pier Paolo. 1992. *Pasolini. Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*. Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo. 1980. "Poeta delle ceneri." *Nuovi argomenti*.

Pasolini, Pier Paolo. 2015. "Una disperata vitalità." in *Poesia in forma di rosa*, pp. 1182-1183. Milano: Mondadori.

Fusillo, Massimo. 2022. *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci Editore.

Fusillo, Massimo. 2019. *L'immaginario polimorfico. Fra letteratura, teatro e cinema*. Cosenza: Pellegrini Editore.

Marrone, Gianfranco. 2021. "Traduzione e soggettività. Ancora su Pasolini e il cinema." *Engramma* 181, no. 1: 175–198.

Martín Gutiérrez, Silvia. 2022. "Pasolini sceneggiatore. Il processo di scrittura dell'Edipo re." *Finzioni* 2, no. 3: 90–106.

Rigola, Gabriele. "La visione di Medea. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas." *Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità*. <http://www.arabeschi.it/3-corpi-e-luoghi-34-la-visione-di-medea/>

Rondolino, Gianni, and Tomasi, Dario. 2018. *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. (3° ed.). Torino: UTET Università.

Ryan, Colleen M. 1999. "Salvaging the Sacred: Female Subjectivity in Pasolini's Medea." *Italica* 76, no. 2: 193–204.

### Filmografia di Pasolini

*Appunti per un'Orestiade africana* (1970).

*Edipo re* (1967).

*Medea* (1969).

Giulia de Lange has graduated in Foreign Languages and Literature at the Università di Napoli Federico II. She began her studies on cinema and literature with a thesis on Pasolini's film adaptations of Greek myth: *Letteratura e cinema: il mito in Pier Paolo Pasolini*. She published in the journal *Aura. Rivista di letteratura e storia delle idee*, two contributions: a review entitled *M.Gaudiosi, Lo schermo e l'acquario. Scienza, finzione e immersività nel cinema degli abissi* (*Aura* 2, 2024); and an article entitled *L'istanza poetica nel romanzo e nel cinema del Novecento. Tra Debenedetti e Pasolini* (*Aura* 2, 2024).